



el ESCARABAJO de Oro

di tu palabra, y rómpete — NIETZSCHE

AÑO 3 — Nº 15

OCTUBRE - NOVIEMBRE DE 1962

\$ 40

NUMERO ANIVERSARIO III

Desde las páginas de "el ESCARABAJO de ORO" saludo a la juventud argentina, a sus jóvenes artistas y escritores que, como obreros de la esperanza, construyen y defienden la luz de su pueblo.

Un sol, huida por nueve mil días y nueve mil noches de oscuridad y muros, es hermana de nuestra palabra; un esperanza es nuestra esperanza, y compartimos el mismo noble ideal de su mundo sin armas y sin guerras.

Vivimos una época arcaica en la que el hombre abre los más inspechados caminos y las palabras conformidad y des-
esperanza deben ser borradas decididamente en nuestro tiempo.

Con el pensamiento y el corazón des-
os saluda fraternalmente.

MARCO ANA, Agosto, 1962.

MARCOS ANA

MARCO ANA
#

SUMARIO

Nº 15

poemas de MICHEL BUTOR •
cuentos de BERNARDO KORDON, BEATRIZ GUIDO y ROA BASTOS • reportaje a JAROSLAV BALIK • LA ULTIMA FLOR, historia poética de JAMES THURBEK • 1 acto de FRIEDRICH DURRENMATT •
II CONCURSO de CUENTOS •
DAR LA CARA, por ABELARDO CASTILLO • humor por KALONDI • FRANZ KAFKA o THOMAS MANN, por GEORGE LUKACS • Reportaje a NUEVO TEATRO • SARTRE opina sobre VISCONTI, FELLINI, ANTONIONI, RESNAIS y ROBBE - GRILLET • LA LOCURA DE MEYERHOLD, por ILYA EHREMBURG • EL TREPONEMA de ARSENICO • GRILLERIAS • El ojo de la calavera • EDITORIAL.

Michel Butor

POEMA PARA UNAS ACUARELAS DE ALEXANDER CALDER

Hacia el sol rojo
en el día tan blanco
bajo la luna blanca
sobre la tierra blanca y negra

Los surcos igualables a las nervaduras de una inmensa hoja, la tierra parecida a una gran palma o pluma, la tierra con cajas repletas de tesoros: una cúspide de sal o una pirámide de piedra a pleno sol al borde del desierto blanco, cubriendo de plomo el valle negro de canales en que se refleja el cielo. Una voluta o una oreja, una jarra o un pez de río, tres bellas semillas redondas, una mariposa o una copa, y la espiral de la serpiente maestra de las plantas, lista a desenroscarse, a escapar.

II

Hacia el sol dorado
en la mañana dorada
sobre la tierra blanca,

donde brotan tres semillas redondas, tres bolos de savia, junto a una pluma o palma; junto a dos grandes rosales cruzados cuyas mazas esfumadas se hacen báculo y martillo, tres brotes desenvuelven su espiral junto a tres grandes rosales cruzados de flores vellosas que se hacen cetro, anillo y mano de justicia, y junto a otra planta que lanza su látigo.

III

Hacia el sol negro
en el día tan rojo
bajo la luna negra
sobre la tierra azul barrosa

Las semillas flageladas, las garrapatas y anguilas, las espirales de algas; los brotes plumosos hacen agitar sus pestañas, se precipitan, se deslizan, nadan entre los rosales, la turba, los charcos, los mariscos; se elevan, se realizan, tomando vuelo aún cargados de capilares, de pelusas enlodadas, de lechas.

IV

Hacia el cielo dorado
en la tarde tan gris
bajo la luna roja
sobre la tierra gris

Entre los líquenes y las nubes, nadando con sus aletas de hierro, atornillándose en el aire con toda la velocidad de sus hélices tajantes, erizándose con todas sus espinas y garras, al acecho como punzones, a la deriva en plena bruma, en pleno caldo bullente de especies.

V

Hacia el sol rojo
en la mañana blanca
bajo la luna negra
sobre la tierra dorada

(Continuación en la pág. 37)



REVISTA PROHIBIDA

Director

Abelardo Castillo

Ex directores

**Arnoldo Liberman
Oscar Castelo
Víctor García**

Secretaria de Redacción

Liliana Heker

Nenes

**Mónica Liberman
Alejandro Alventosa
Marcelo Utar
Daniel Costantini**

Tías

Tía Lilia

Consejo de Redacción

**Vicente Battista
Alicia Tafur
Eduardo Barquin**

EL ESCARABAJO DE ORO



diagramó: Raguetti

Colaboradores inmediatos

**Ricardo Alventosa
Bettina Duret
Mario Sábato
Raúl Scari
Ana Piragine
Hugo Kusnetzoff
Nelly Fioretti**

Teatro y Cine
Lelia Varsi

Comisarios de Pueblo

Rosario y San Nicolás: Alberto Lagunas. **Perú:** Roque Carrión. **Lobos:** Luis J. De Paola. **Santa Fe:** J. Vázquez Rossi. **Estados Unidos:** Marcelo Covián. **Paraná:** Mabel Pipkin. **Méjico:** Carlos Fuentes. **La Plata:** Ricardo Piglia. **Francia:** Damián Carlos Bayón. **San Pedro:** Athos Barbieri y Julio González Castillo.

Registro Propiedad Nº 715.352

Más de una vez, en estos tres años, la realidad nos obligó a dar una respuesta o —con más frecuencia, quizá— a plantear desde aquí, nuestra propia duda. Lo que nos faltó en Dogma lo compensó generalmente el remordimiento: eso como una llamada premiosa, que también se apoda conciencia. Y que obliga a un hombre, a ciertos hombres, a sentirse culpables, cómplices, de todo aquello que, contra su voluntad, sucede en su mundo y en su historia. Porque de pronto estábamos aquí, inventando una revista, siendo inventados por ella; responsables ante otros hombres, no sólo de nuestros errores, sino hasta de nuestras limitaciones, y, cualquier mañana, llega la carta de un muchacho lejano, que está reclamando quizá más de lo que uno puede darle, o viene un chico de 14 años a nuestra casa, exigiendo, desde el hondón desgarrado de su pureza, que le sea revelado un secreto inconmensurable; el de la poesía, o el de la vida. Y nuestro primer impulso de sentirnos importantes, justificados porque El Grillo de Papel, aunque tenga otro nombre, existe y nos hace existir, se nos borra nomás de verle la cara al chico, que, como en los cuentos fantásticos —pero éste está aquí, y reclama— tiene nuestra misma cara. La de andar preguntando.

Tenemos una certeza: a lo sumo, dos. Y no tenemos, por suerte, ninguna Verdad grandiosa. Con esto, claro, no vamos a organizar un Sistema Filosófico, pero sí unas respuestas para contestarnos esas preguntas que, por la frecuencia con que nos han sido planteadas —en mesas redondas, en revistas orales, en charlas de café o entre nosotros mismos— configuran, en la juventud, una precisa constante, Respuestas, pues, para nosotros y a lo que salga, como podía Unamuno.

¿Debe, el escritor que se considera comprometido, militar en un partido político de izquierda?

El escritor, ante todo, es un hombre como los demás. Se afilia o no a un partido por razones históricas y subjetivas, que, en su circunstancia, equivalen a las que explican la opción de un zapatero, de un maestro de escuela. Esto, claro, en principio. Porque siendo lúcido, debiendo serlo —digamos— por oficio, su responsabilidad es mayor. Hablamos, además, del escritor aquí, en la Argentina, determinado por su intransferible realidad, la cual, a diferencia de lo que puede ocurrir en otros países, lo enfrenta con este hecho: la limitada eficacia de los partidos de izquierda. Eficacia y limitación que se miden, aquí y en todas partes, por su influencia sobre las masas. Dicho esto, hay algo que se nos aparece muy claro: si el escritor está convencido de que militando en un partido político da, en su máxima potencia, cuanto la sociedad puede esperar de él; es decir, si cree que también su trabajo esencial —la literatura— se enriquece, gana en dimensión y —puesto que el arte literario es eso: un arte— lo acerca a la belleza, claro que debe hacerlo. Es más: nadie en el mundo podrá impedirle que lo haga. De esto no se sigue que un creador tenga, necesariamente, que optar por un partido para justificarse, como hombre, en su historia, o para escribir no ya libros bellos, sino, incluso, libros que pudieran ser utilizados para ejemplificar de qué modo se hace literatura revolucionaria. Como de pronto ocurre con las novelas de Tolstoy, Proust, Thomas Mann o Sartre. O con La Comedia Humana del "monárquico" Balzac, en cuyo prólogo él mismo afirma que escribía "a la luz de dos verdades eternas: el catolicismo y la monarquía". Lo que no impidió a La Comedia Humana ser la crítica más despiadada, el más implacable testimonio de un país y de una época. Sin contar, de paso, que se la tomó como arquetipo del realismo socialista.

—Pero todo escritor no es Balzac. Y a muchos, sobre todo a los jóvenes, pudiera hacerles falta encauzar sus intuiciones.

Es probable, en efecto, que no siendo Balzac necesite una persona encauzar lo que borrosamente intuye: en tal sentido, organizar sus ocurrencias con la militancia enérgica puede disciplinar su actividad, y eso es útil, pero no garantiza que lo transforme en Sholajov. Y la literatura está hecha, desde siempre, por hombres de la intuición de Sholajov, o de Balzac. Hombres que eligen o no afiliarse a un partido. Pero no para encauzar nada, como no sea a los demás. Creemos, sí, que el escritor debe optar con firmeza, comprometerse lúcidamente, pero no tenemos por que creer que, para dar testimonio de sí mismo y de su tiempo; para encauzar su pensamiento, sus actos, en la lucha junto a los humillados, deba optar por tal organización, o por aquella otra. Haber tomado partido no es, fatalmente, tener compromisos de partido.

—¿Cuál es, de acuerdo a la experiencia de la revista, el problema más serio que enfrenta la juventud argentina?

La desorientación. La falta de valores más o menos visibles en los que pueda apoyarse. Vemos (se dirá) el problema desde adentro. Es cierto: quienes hacen esta revista, desde la dirección a los corresponsales, no pasan de los 27 años. Lo más jóvenes, aún no han cumplido 20. Pero justamente porque no especulamos en frío sobre un drama ajeno, creemos, al menos, conocer los efectos, los síntomas. Hay un período crítico —no sólo en la juventud argentina, claro, pero aquí pareciera más agudo— que muy pocos superan. Hombres que a los 18 años vienen como donjuanes llenos de ideas, de poesía, de proyectos, a que la vida se enamore de ellos, editan una publicación o se filian a la Juventud de un partido de izquierda, participan en las luchas estudiantiles, escriben un libro de versos, o todas estas cosas juntas, y los 30 años son conformistas, simulan una audacia que se les queda en gesto. "Formalizan". Como esos matrimonios fracasados, de los que ellos mismos descienden, donde hasta las visitas se aburren. Por qué. Dónde está la falla, la carencia. Por supuesto que uno dice "la sociedad" y puede quedarse tranquilo. O dice "hay que hacer la revolución", fórmula mágica, que —en bastante gente— sólo significa: "qué sé yo lo que hay que hacer; pero, por lo menos, que no me digan reaccionario". Sabemos, lógicamente, que la sociedad nos condiciona, y que de transformarla depende, también, la modificación de tal estado de cosas: pero el hecho concreto —inmediato— es que estamos viviendo ahora, esta realidad. No tenemos otra ni podemos canjearla por el futuro. Tampoco podemos aceptar rótulos fatalistas (generación "quemada", "vencida", "golpeada"); payasadas que tienen tanto que ver con nosotros como el budismo, o el twist; la mesalina, o el arroz con palito. Rótulos que no sirven para otra cosa que no sea la autocomplacencia en el fracaso, en la frustración. Sin perder de vista el porvenir (para no perderlo) es aquí donde debemos justificarnos, logrnarnos, completarnos y jugarnos hasta nuestro último límite. La falta de orgullo, de convicción en lo que se hace, de terquedad creadora —en cualquier plano— es, a mi juicio, uno de nuestros problemas fundamentales; el otro, profundamente vinculado a éste, es la falta de Maestros. Conciencias lúcidas, e intachables, que sean para el argentino lo que para un joven francés o un muchacho alemán han sido (y son) inteligencias como la de Sartre, cabezas

(Continúa en pág. 4)

EDITORIAL (de pág. 3)

ejemplares como Thomas Mann. O aún, en determinado momento, espíritus contradictorios como Albert Camus. Exista o no un Generalísimo, cuando el pensamiento de un pueblo se polariza entre hombres como don Miguel de Unamuno y Ortega y Gasset, ese pueblo, la juventud que lo forma, han de sentirse menos huérfanos, más inmortales que nosotros. No se trata de adorar prohombres, de creer con fe ciega en un Dogma y resolverse, así, el problema de pensar. Cada época exige, inapelablemente, la creación de sus propios valores: cada individuo, máxime si escribe, debe reinventarlos; de lo contrario, para qué hablar de hacer una cultura, de crear un arte, una nación: con limitarse a repetir de memoria cuatro o cinco libros geniales, bastaría. La necesidad de maestros y la de crear nuevos valores, necesidad ésta, que implica una ruptura (podrá objetarse), están en contradicción. No hay eso. Nadie rompe con nada ni crea nada nuevo —nada grande— si no tiene conciencia de la grandeza ajena, respeto por ella. A esto se le llama sentido de la justicia, y a la admiración, también.

—Existe entre la juventud, sin embargo, una tendencia a no aceptar maestros: se desconfía de los mitos de los héroes. Y esto también es real, configura una mentalidad.

Sí, Pero una mentalidad lamentable. Para empezar, quiénes son los que confunden maestro con prejuicio, con héroe, con mito: qué valor se les da a estas palabras. Y por qué. Miedo a descubrir, comparándonos, nuestra propia pequeñez: de eso nomás se trata. Lo otro son adjetivos, marañas. Dónde están, quiénes son, y qué han hecho los que se niegan a admirar. Y no digo aquí, qué han hecho a lo largo de toda la historia de la humanidad. Ya estamos un poco hartos de Atilas grotescos que vienen a derrumbar Roma, jineteando, formidablemente, un monopatín. Estos muchachos han de creer que Schubert era un estúpido porque caminó 40 kilómetros para ver a Beethoven. Sin contar que, porque Beethoven estaba con una mujer, no se atrevió a hablarle. Siempre resultan tristemente despreciables, quienes, con la excusa de abolir mitos, héroes, reclaman un mundo según su propia medida, donde, para no resultar chocante, habría que ser enano. Un imprevisto autor, en una reunión del Escarabajo de Oro, nos dijo hace poco: "Hay que terminar con las estatuas; ¿quién era, al fin de cuentas, Dostoiewski?" Como cualquiera sabe (se le respondió), Dostoiewski era un ex oficial zarista, que, aparte de epilepsia, tenía almorranas. En el libro de un septuagenario tenemos subrayado "... me llegaron los dos volúmenes de El Juego de Abalorios, de Hermann Hesse. Después de muchos años de trabajo, mi amigo había terminado, en la lejana Montagnola, su hermosa y difícil obra de la vejez (...) quedé casi espantado, cuando advertí su afinidad con lo que me absorbía en aquel momento, y las anotaciones de mi diario lo expresan sin ambages: 'siempre es desagradable que le recuerden a uno que no es único en el mundo' (...) Confieso mi honesto desprecio por los mediocres, que no saben nada de los maestros supremos y que por ello llevan una vida ligera y tonta, y sostengo que hay demasiada gente que escribe, pero puedo definirme como un buen colega que no retrae temerosamente la mirada de lo grande y lo bueno que ocurre junto a sí, y que ama demasiado la admiración, cree demasiado en ella, para que quiera negar la propia a los otros", escrito, decíamos, a los setenta años, por un hombre que estaba trabajando en el capítulo XIV de

Doktor Faustus, por Thomas Mann. Lo malo no es crear "mitos": todos los pueblos, los pequeños y los grandes, han rendido y rinden, de un modo u otro, veneración a sus héroes, a sus muertos. Lo malo está —por aquello del culto a los antepasados— en adorar monos.

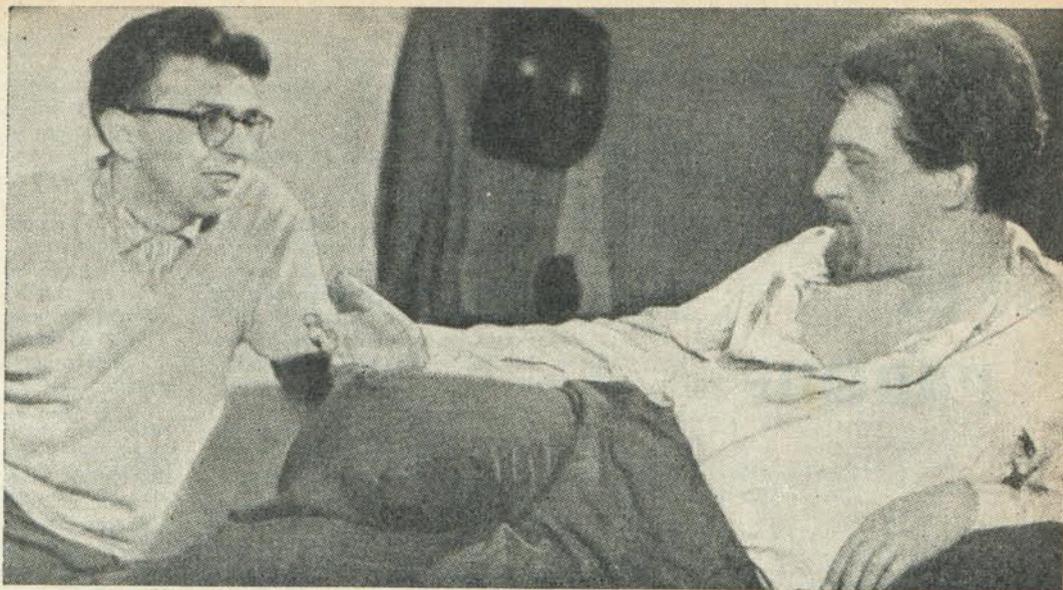
—En el Escarabajo se ha hablado, frecuentemente, de "literatura comprometida", concepto que ha sido motivo de confusiones y polémicas. Aclarar su sentido y su alcance y si coincide o no con el que le da Sartre.

No. Pero, ante todo: siempre —al referirnos a la obra de creación, de ficción— hemos preferido hablar de literatura como testimonio. Testimonio de un escritor, comprometido o no. Que es otra cosa. Sartre, considera el compromiso como un "atributo" de la literatura, de toda literatura. Del acto de escribir. Lo cierto, dice, es que el escritor siempre está comprometido. Cuando dice la verdad, cuando la dice a medias, cuando la calla (Jean Paul Sartre; conversación con Alejo Carpentier, El Grillo de Papel, Aniversario, 1960). En el sentido que Sartre lo quiere, esto es irrefutable; pero no pasa de ser la descripción de un hecho. Equivale a decir: todos los escritores escriben. Existen, sin embargo, matices. Pues, aparte que hay escritores más grandes, más profundos que otros, los hay que al escribir corren más riesgo. Matices, por lo menos, que abarcan algo así como todo un espectro desde la Estética a la Ética. Una respuesta personal a Viñas y una objeción que planteamos a Ernesto Sábato, en la conferencia que dió en el Centro de Humanidades, en La Plata, nos sirven para precisar los términos. Viñas (CHE Nº 7) hablando de literatura comprometida, ejemplificó con La Narración de una Historia, de Carlos Correa. El ejemplo pese a los disparantes que acaba de escribir Massota en Hoy en la Cultura, fulminando a Arlt en favor de Correa (!), sigue pareciéndonos inadmisibles. Viñas, aquella vez, respondió: "... quizá no me lo admita, Castillo, pero verá que esa posibilidad tiene su miga (...) por cierto que tendríamos que ponernos de acuerdo, previamente, sobre qué entiendo yo qué entiende usted sobre este asunto". Le parece obvio, agrega, que yo entendería lo que nuestro "tan mentado" Sartre. Pues no, respondió también aquella vez. Y vamos a recordar aquel texto, porque —si bien creemos habernos puesto de acuerdo con Viñas, al menos en lo esencial— lo que nos importa ahora es que allí aclaráramos esta primera mitad de la cuestión: es imposible hablar de literatura comprometida —revolucionaria, testimonial, argentina, realista o cincuenta especialidades más—, si, primero, no hablamos de literatura, a secas. De buena literatura. Después volveremos sobre esto (1). En la citada charla del Centro de Humanidades, Sábato reiteró algo ya dicho por él en El Escarabajo: "lo único que se le puede exigir a un escritor es que sea profundo, y eso no se le puede exigir; se es profundo o no, definitivamente. Como se tiene talento o no. Si es profundo, ipso facto, es nacional, es actual, es universal, etc. (Escarabajo Nº 5, página 5). Cierto. Pero (le preguntamos) cómo juzgaríamos ahora a un escritor que frente a ciertos hechos abominables, la invasión a Cuba, o el antisemitismo, negara un repudio que la realidad le exige, alegando, por ejemplo, que en ese momento se ha puesto a redactar una obra sumamente profunda. Sábato, por supuesto, recomendó cómo juzgarlo.

Hay, por lo tanto, matices. Y no sólo matices. Como decíamos (ver NOTA) no podemos continuar con esto en el presente número; queremos, sin embargo, aun a riesgo de ser esquemáticos, sentar nuestra posición. Primero: hay, en efecto,

(Concluye en la pág. 22)

al pie del PATIBULO



1. JAROSLAV BALIK, autor de esta nota, con el actor KIYA RACEK.

2. ESCENA en la celda de Fucik.

El realizador de la nueva obra cinematográfica checoslovaca, "Reportaje al pie del patíbulo" es el joven director cinematográfico Jaroslav Balik. Hasta ahora ha rodado dos películas de largo metraje "Bomba" y "El ensayo continúa". El cuento dramático "Bomba" que se desarrolla alrededor de la bomba no explotada que fue descubierta mientras se excavaban cimientos, fue distinguido en el Festival Internacional Cinematográfico de Locarno. Su segunda película "El ensayo continúa" representó la cinematografía checoslovaca en el XII Festival Internacional Cinematográfico De Karlovy Vary. Ya en este film encontramos el motivo y las escenas del libro inmortal de Julius Fucik, mas, en aquel caso se trataba sólo de los elementos dramaturgicos de la concepción general y servían para acentuar los caracteres de los protagonistas de la película.

Otros problemas afrontó Jaroslav Balik durante la realización cinematográfica del inmortal "Reportaje". En este caso el propósito era realizar la más fiel transcripción posible, sin desviarse demasiado del texto original. Balik se puso en contacto con el destacado novelista checo Jan Otcenášek con cuya conocida novela "Romeo, Julieta y las Tinieblas" rodó el director Jiri Weiss el film del mismo título laureado en los festivales cinematográficos internacionales de San Sebastián, Porreta Terme y San Francisco.

Recuerdo todavía la conmoción que sentí, cuando hace dieciseis años lei la primera edición del "Reportaje". Conservo aquel libro no encuadrado e impreso en papel de baja calidad, pues salió en los primeros meses después de la guerra, en el lugar de honor de mi biblioteca. "El reportaje" es el libro de nuestra generación.

Nos pusimos en seguida de acuerdo con Jan Otcenášek sobre el principio de que no añadiremos nada para sostener la construcción dramática del film, y que nos mantendremos a lo más posible al libro de Julius Fucik. Más, no intentamos realizar la transcripción detallada del "Reportaje", sino captar el espíritu del libro, su sentido. Tuvimos que reprimir algunos detalles, componer nuevamente algunos personajes, ordenar de otra manera los motivos. Algunas escenas tenían que ser evocadas completamente según sólo una o dos frases del libro. En nuestro trabajo nos ayudó considerablemente la esposa de Julius Fucik, Gusta Fuciková, no sólo con sus consejos personales, sino también con los datos encerrados en su libro de recuerdos que está preparando.

De la misma manera procedíamos durante la realización del film. No nos dejamos seducir por el simple título del libro. Nuestra película no intenta ser un reportaje, un documental sobre los

(Continúa en pág. 22)

bernardo
kordon

EN EL PARQUE

cuento

"Se llama Ramona Ortega y es como te digo" —seguía escuchando el ruego insistente del Chino Méndez. "Haceme el favor. Te lo pido como hermano".

Evaristo pasó al lado de Ramona y le dirigió una mirada. La mujer, según le pareció, no le prestó mayor atención. Conversaba con otra, una morena gorda y sudorosa que no dejaba de hablar. Ramona parecía escuchar y de pronto dirigía rápidas ojeadas a su alrededor.

"Tené cuidado en mostrarle demasiado interés" —le había prevenido el Chino Méndez. "Según me contaron, la guacha anda prevenida".

Con falsa distracción Evaristo observó a la orquesta de luto tanguero empinada sobre el tablado. Apoyó el hombro en una columna y contempló a las parejas dando vueltas en el salón. Al terminar el tango muchas parejas volvieron a sus mesas y entonces Evaristo volvió sobre sus pasos. La morena gorda ya se había ido y Ramona avanzaba hacia él, escrutando entre las mesas como si buscara a alguien. Cuando vio a Evaristo le dirigió un medido destello de los ojos y una leve crispación de los labios. Todo con mucho disimulo, pues esos salones andaban vigilados por la policía. Cuando Evaristo fue hacia ella, Ramona lo saludó simulando el encuentro con un amigo con quien se hubiese citado.

—¿Cómo estás? —exclamó. ¿Te hice esperar mucho?

—No —rió Evaristo. Terminó de llegar.

Los ojos de la muchacha bailoteaban con animación prometedora. De pronto se inmovilizaban para espiar algún rostro. "Como cuando un jugador toma de voleo la pelota y la detiene el instante necesario para **shotear** con precisión", se imaginó Evaristo. Segura-

mente esa mujer recelaba un peligro. Quizás no fuese por la persecución de Méndez, sino simplemente porque en esos días habían encañado a varias mujeres de "La Enramada".

—¿Querés bailar?

Hace calor —respondió la mujer.

¿Tomamos algo?

—Bueno —aceptó ella.

Se sentaron y Evaristo pidió una botella de cerveza negra. Llenó los vasos y maquinalmente comenzó a devorar los maníes. Era lindo estar sentado con una muchacha de ojos grandes y dejarse llevar por los recuerdos de la provincia. Lo sobresaltó una carcajada.

—¿Qué te pasa? —reía la mujer. ¿Estás soñando?

Evaristo sonrió como un niño sorprendido en falta. Claro que estaba soñando. Cosa realmente condenable en esa ciudad y en ese lugar. Llevó la mano al platito de maníes, pero ya los había terminado. ¿Qué pensaba hacer el Chino con esa mujer? No le importaba gran cosa. Finalmente no conocía a Ramona y con respecto a la venganza de Méndez todo se reducía al baboso proyecto de un borracho. Se encogió de hombros y volvió a llenar los vasos hasta que la botella orinó el último chorrito de espuma.

Un conjunto de músicos con guitarras y acordeones se encaramó en el tablado. Arrancaron con un **chamamé**.

—¿Bailamos? —invitó él.

La mujer tuvo un mohín de desagrado:

—Me duelen los pies.

—¿Entonces salimos a dar una vuelta?

Ella impuso un tono de seriedad intimista y comercial:

—Depende de vos.

—¿Tomamos otra cerveza?

Ella negó con un movimiento de cabeza.

—¿Cómo te llamás?

—Nelly. ¿Y vos?

—Carlos —mintió Evaristo.

—Mirá, Carlitos: hoy es sábado y no tengo tiempo que perder.

—¿Y quien te hace perder tiempo? Si querés salimos ahora nomás.

—¿Y cómo me arreglás? —se interesó ella.

—Pedí vos.

—Trescientos —pronunció con firmeza. E inmediatamente agregó:

—Tengo amigos que me pagan mucho más.

—Bueno —aceptó Evaristo. Te voy a dar trescientos. Me imagino que valés eso y mucho más.

—¿Salimos ahora?

—¿A dónde? A esta hora las amuebladas están repletas. Y no tengo plata para dar vueltas una hora de taxi.

—¿Ahora no querés ir? —interrogó Nelly con una mirada dura.

—Claro que voy. Pero me revientan los hoteles. ¿Por qué no vamos al bosque?

Ella no contestó de inmediato. Por un instante Evaristo deseó que la muchacha se negara. Vaciló un instante y finalmente dijo:

—Si querés vamos al bosque. Pero con una condición: tenés que pagarme aquí.

Evaristo sintió las rodillas de la muchacha en las suyas.

—Pasame la guita debajo de la mesa.

Evaristo le pasó con disimulo dos billetes.

—Así no vale —protestó Nelly. —Te dije trescientos.

—Después te doy los cien que faltan.

La muchacha tomó su cartera que colgaba del respaldo de la silla.

—¿Ya salimos? —preguntó Evaristo.

—Esperame un poco. En seguida vengo.

"¿Habrás ido al baño?", pensó Evaristo. Pero la vio alejarse en dirección contraria. "¿Y si se escapase con los doscientos?", se le ocurrió, sin ninguna alarma. Total, ese dinero no era de él.

Llamó al mozo y pagó con otro billete de cien. Dejó diez pesos de propina sobre la mesa e hizo girar la silla para dominar la pista de baile. Era alegre esa música correntina, y a Evaristo no le hubiese importado gran cosa que esa morocha se escapase con los doscientos pesos del Chino Méndez. Porque esa Nelly, o Ramona, o quien fuese, le resultaba simpática.

De pronto la vio entre las mesas, conversando con la gorda morena, a quien la despidió con un afectivo palomazo en el empolvado cachete.

Avanzó sonriente hacia él:

—¿Ya pagastes?

A modo de respuesta, Evaristo se puso el sombrero y se incorporó pesadamente.

Salieron de "La Enramada" confundidos en la muchedumbre de putas y sirvientas, soldados e infantes de marina, horteras y cashijos. Un mundo de gente que bullía y se retorcía como los gusanos dentro de un gato revenzado al borde del camino. Resultaba difícil que el Chino Méndez pudiese seguirlos entre tal gentío. Evaristo se bajó el ala del sombrero sobre los ojos, como si quisiese pasar desapercibido. Pero pensó que el Chino pasaba las noches espionando a Ramona. "Tenés que hacerme ese favor —le lloriqueó muchas noches de vino triste. La muy guacha volvió a "La Enramada" y me la tiene que pagar".

Al atravesar la avenida Sarmiento ella se prendió de su brazo:

—¡Cuidado!, Carlitos.

Dejaron pasar dos autos chatos y largos. Aceleraban como locos, guiñando las luces rumbo al río.

—Los muy cretinos juegan carreras —dijo ella con rencor.

—Ojalá se maten.

—Lástima que primero matan a los que van a pie.

—Los que tienen plata hacen lo que quieren —sentenció Evaristo.

Bordearon las interminables verjas del Jardín Zoológico. Hasta ellos llegaban ruidos confusos y olores almizclados. Evaristo le rodeó la cintura. Quiso besarla pero ella lo evitó girando la ca-

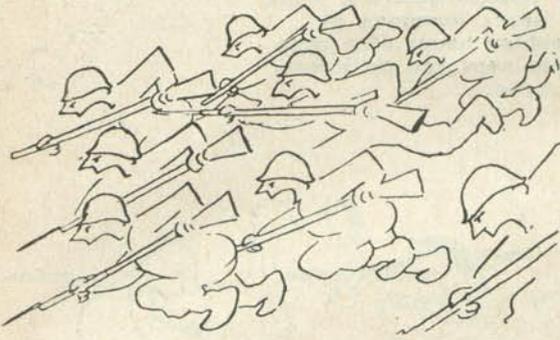
(Continúa en pág. 14)

LA ULTIMA FLOR

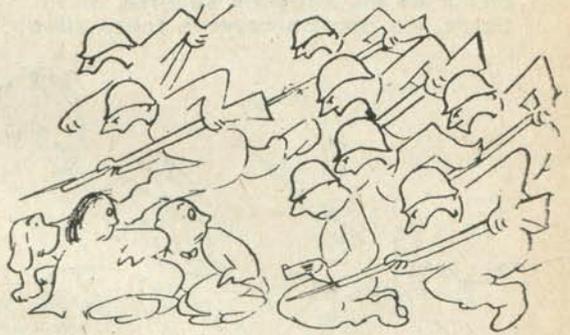
“para Rosemary con la espezanza ardiente de que su mundo será mejor que el mío.”

JAMES THURBER

1 - la segunda guerra mundial como todos saben...



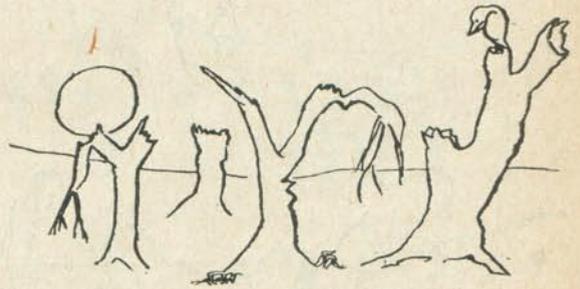
2 - trajó el quebrantamiento de la civilización.



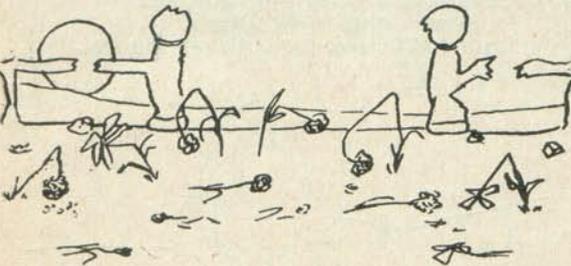
3 - ciudades, pueblos y aldeas desaparecieron de la faz de la tierra



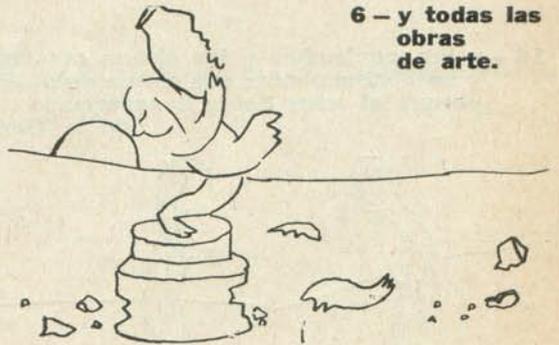
4 - fueron destruidos los matorrales y los bosques



5 - y todos los jardines...

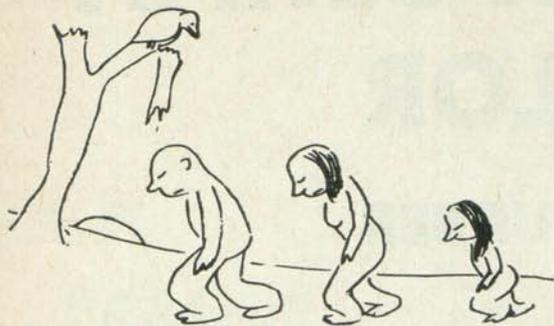


6 - y todas las obras de arte.

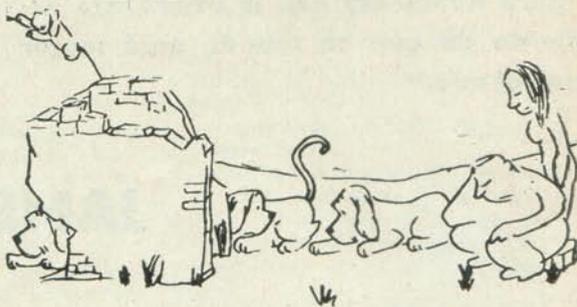


(Continúa atrás)

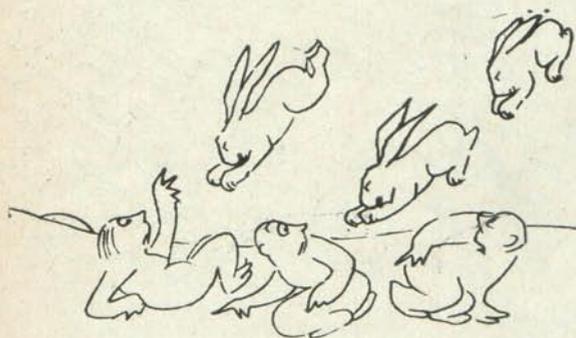
7 - hombres, mujeres y niños siguieron la suerte de las especies inferiores



8 - tristes y amargados, los perros abandonaron a sus dueños vencidos.



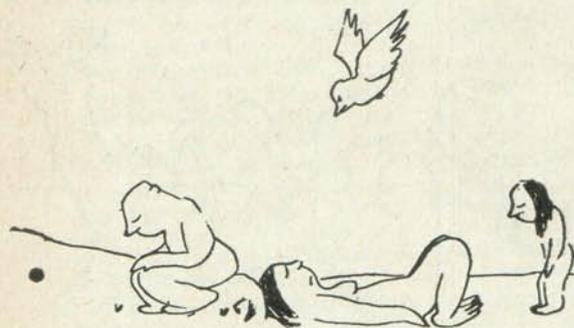
9 - envalentonados por la miserable condición de los antiguos señores de la tierra, los conejos cayeron sobre ellos...



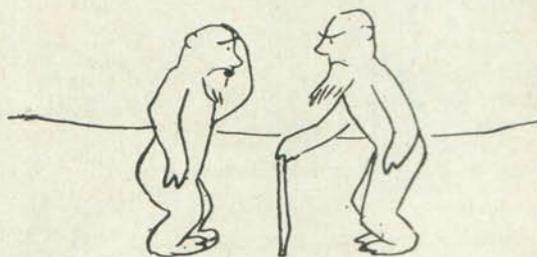
10 - libros, pinturas y música desaparecieron, y los seres humanos no sabían hacer otra cosa que sentarse en rueda, ociosos.



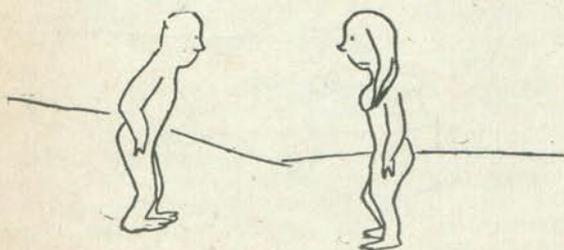
11 - pasaron años y años.



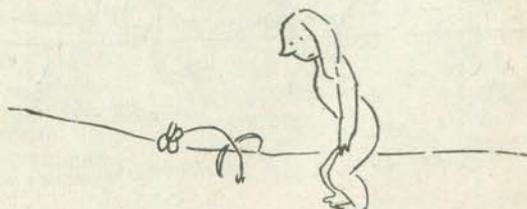
12 - Y hasta los pocos generales sobrevivientes habían olvidado el desenlace de la última guerra.



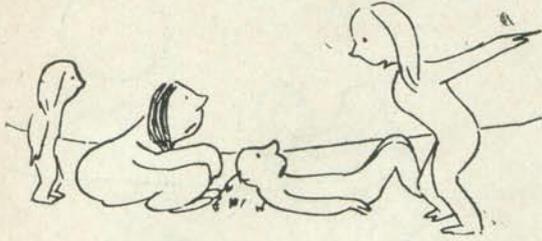
13 - y los muchachos y las chicas crecían y se contemplaban con mutua estupidez, porque el amor había desaparecido de la Tierra.



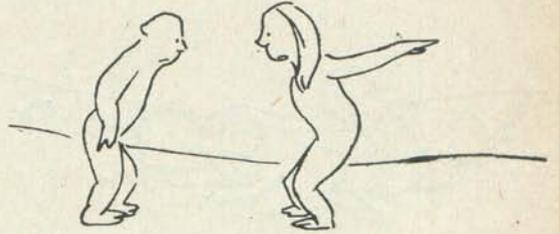
14 - Un día una muchacha que jamás había visto una flor, accrtó a pasar junto a la última que había quedado en el mundo.



15 - corrió a anunciar a los otros seres humanos que la última flor del mundo se estaba muriendo,



16 - el único que le prestó atención fué un joven que encontró errante a la ventura,

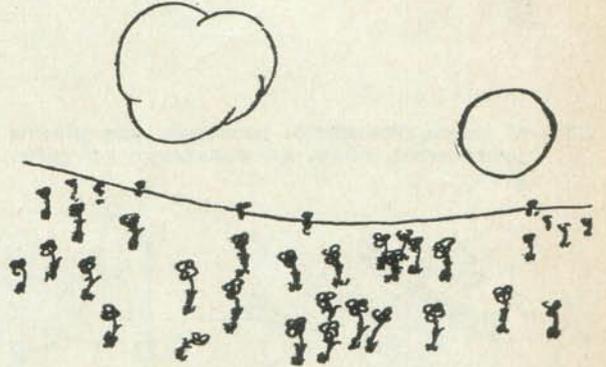


17 - el joven y la muchacha cuidaron a la flor, que comenzó a revivir,

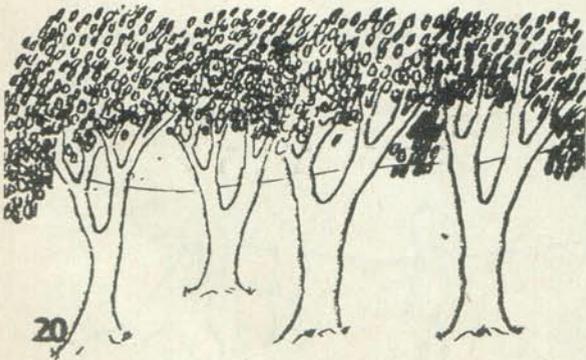


19 - y muy pronto hubo dos flores, y luego cuatro, y después muchísimas...

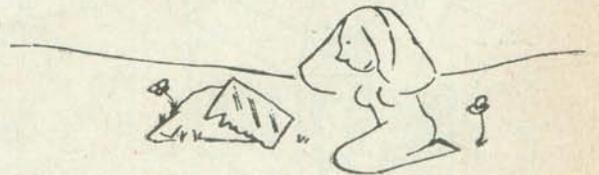
18 - un día una abeja visitó a la flor, y luego un colibrí.



20 - reverdecieron los matorrales y los bosques.



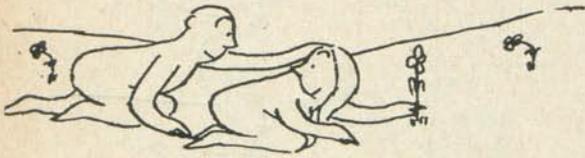
21 - y la muchacha comenzó a interesarse por misma.



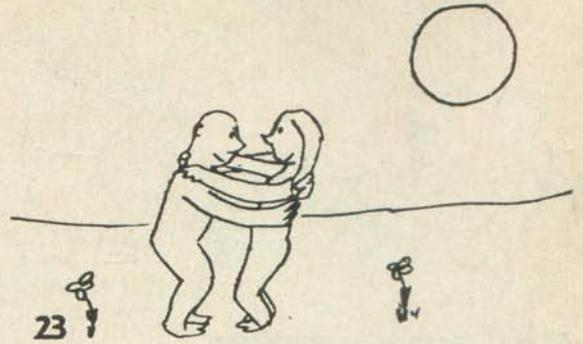
(Continúa atrás)



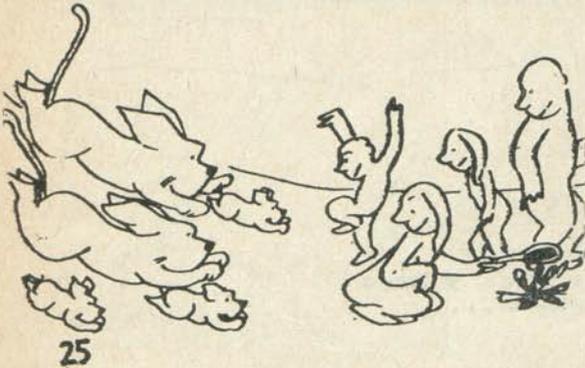
22 - el joven descubrió que le producía un gran placer acariciar a la muchacha.



23 - y así volvió el amor al mundo.



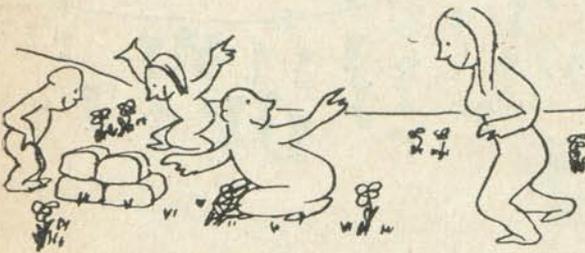
24 - los hijos de los dos crecieron fuertes y sanos. Y aprendieron a correr y a reír.



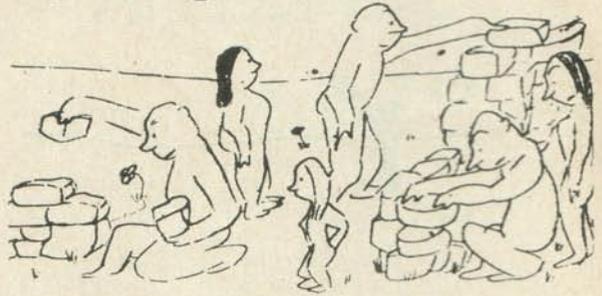
25 - y volvieron los perros de su exilio.



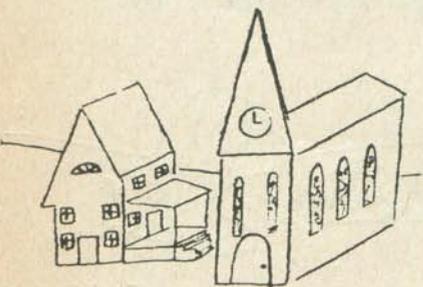
26 - el joven descubrió, poniendo una piedra sobre otra, cómo se construye un refugio...



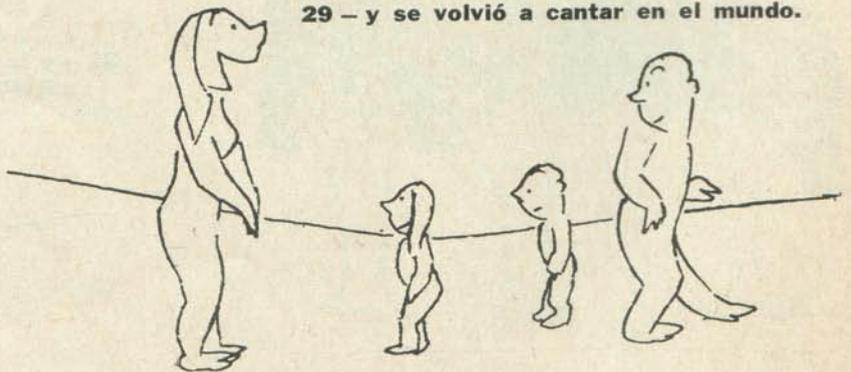
27 - y muy pronto todos se pusieron a construir refugios.



28 - ciudades y aldeas brotaron de la tierra.



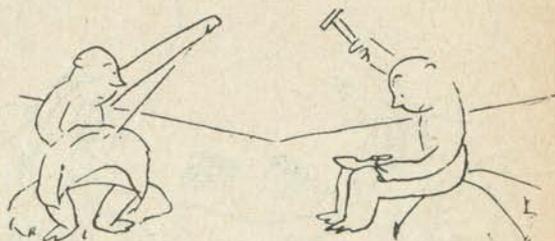
29 - y se volvió a cantar en el mundo.



30 - reaparecieron los trovadores y los juglares.



31 - los sastres y los zapateros...

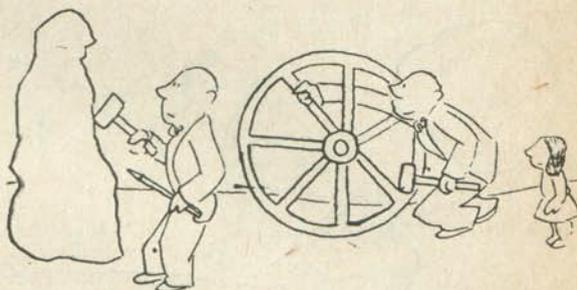


32 - los pintores y los

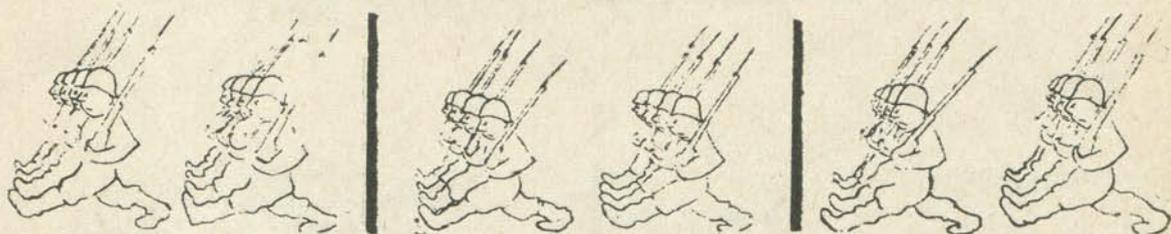
poetas...



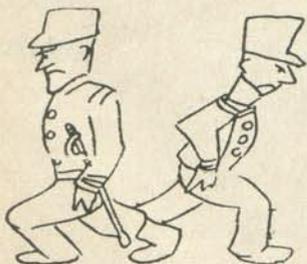
33 - los escultores y los fabricantes de carros.



34 - y los soldados.



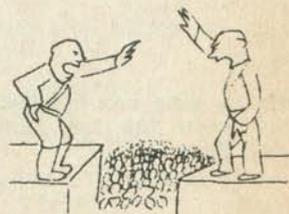
35 - los tenientes y los capitanes.



36 - los generales y los mariscales,



37 - ... y los liberadores de pueblos.



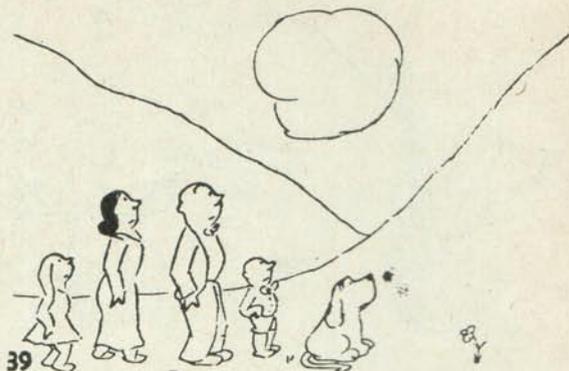
(Continúa atrás)



38 - y la gente eligió entre vivir aquí o allí.



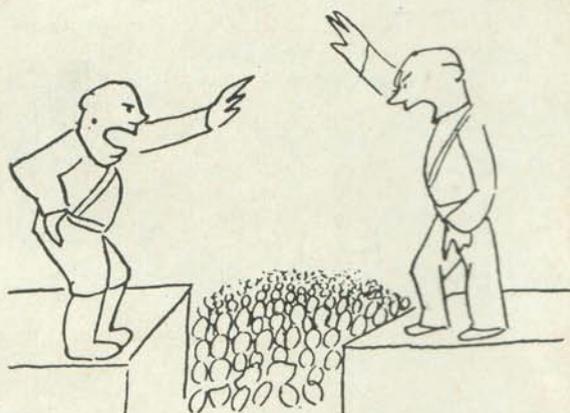
39 - Pero los que eligieron vivir en los valles se lamentaron de no haber elegido las colinas.



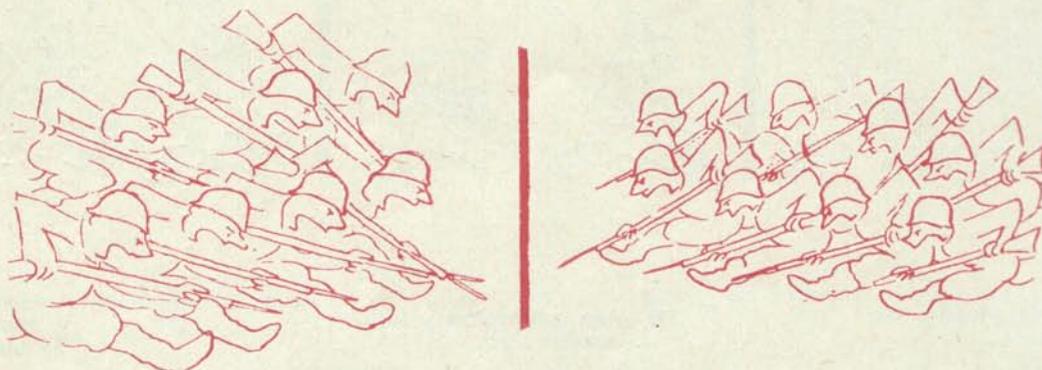
40 - y los que habían elegido las colinas se arrepintieron de no vivir en los valles.



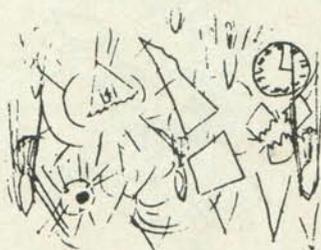
41 - y los liberadores, invocando a Dios, inflamaron ese descontento.



42 - y al instante, el mundo volvió a hacer la guerra.



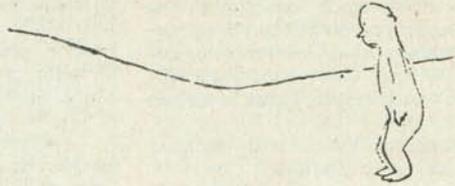
43 - y esta vez la destrucción fué tan completa...



44 - ... en el mundo, que no quedó nada.



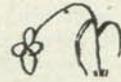
45 - Salvo un hombre.



46 - Una mujer.



47 - y una sola flor.



**AL NUEVO AMOR.
AMOR COMPROMETIDO**

para los que hicieron "CHE".

**franco
mogni**

a mi altura
de astillas juntas
y una gota
amor

a este nivel
de dos & Cía
de todos a una
de hoy

rosa en común
abriéndose

que la nuez cuesta
alzarla
un maíz cuesta
y vuela

con pie de plomo
cuando habla del ángel
y alza la mano
hasta la piel de buho

hasta mi altura

amor
no me sostiene

el hombre solo
se hunde
en su rincón
de mimbre
en su manzana
vieja

a raya
a tiro

guárdate ahora
el paso de gorrión
y la amapola
si ruedas en la arena
de vino y papel

como un carozo
en la mañana

ardiendo

su honda envejece
muda

su hambre no apoya
y muere

con esta mano
ardida
hecha un gajo de olivo

tierna y madura
en mi fusil
de día

justo a mi altura
amor

mi nuevo amor
de olivo
de vino y papel

mi amor de amor
a un tiro

hasta morirme



EN EL PARQUE

(de pág. 6)

beza. Evaristo recordó cuando en su pueblo poseaba con su prima. Y se sorprendió diciendo una involuntaria advertencia:

—Tenés que cuidarte. Estos lados son peligrosos.

—¿Lo decís por los autos de pitucos?

—Por eso y lo demás.

—¡Bah! Nunca pasó nada.

Hizo una pausa y contó:

—La otra noche asaltaron a una chica. Todo por irse con un niño de bien, un drogado que la arrebató la cartera en lo mejor. El tipo escapó en el auto de otro degenerado que lo esperaba.

—¿Le sacaron mucho? —se interesó Evaristo.

—Dos mil pesos. ¿Qué te parece?

—Bastante, ¿eh?

—Era un sábado como hoy, ¿sabés? Una noche de mucho trabajo.

—¿Y vos no tenés miedo?

—¿Miedo a que me roben? No soy idiota. Cuando voy al parque le entrego toda la guita a una amiga.

—¿A esa negra gorda?

—¿La conocés?

—De vista.

—Es muy amigo. Las várices no la dejan caminar y la pobre nunca viene por aquí.

—¿Y no andan tipos por el bosque? —insistió Evaristo— ¿Policías, guardiánes, o algo así?

—A veces molestan. Es por racha. No piden gran cosa. Y yo pago con lo que tengo. Total...

Soltó una carcajada:

—Total, eso que te dije no se gasta ni se acaba.

Bajo la mole protectora del Monumento de los Españoles atravesaron la Avenida del Libertador. Tomados de la mano corrieron el último tramo del cruce. Los autos pasaban silbando de velocidad.

—Estos degenerados tiran a matar.

Se detuvieron jadeando frente al monumento de Sarmiento.

El pedregullo de los senderos del parque molestaba la marcha de los tacones de la muchacha.

—Mejor caminemos sobre el césped. Fueron internándose en el parque, rumbo al viaducto del ferrocarril.

—Me gusta el olor de pasto —dijo Evaristo—.

Un iluminado tren eléctrico pasó sobre la espesa fronda del bosque.

—Soy de afuera —explicó Evaristo— Me gusta el olor de campo.

Nelly no respondió. Entre las sombras escrutaba un lugar adecuado.

—Nací en Santiago del Estero —insistió Evaristo— ¿Y vos?

—Soy de Santa Fe.

Evaristo volvió a recordar al Chino Méndez. Lo vio con su boca ávida y el pelo crespo, cuando le contó que Ramona era de Gualeguay. La había conocido en La Enramada y la llevó a vivir en un rancho del Bajo Belgrano. Un día desapareció y el Chino no la

perdonó nunca. Le había llevado cinco mil pesos que escondía en una lata. ¿Y si en vez de ser la Ramona de Gualeguay esa mujer fuese de verdad una Nelly de Santa Fe? También podía ocurrir que el Chino no los siguiese. Evaristo giró la cabeza hacia atrás. No vio a nadie.

—¿No andan policías por aquí?

—A veces —respondió Nelly— Hay noches que paran a las parejas y les preguntan por separados quienes son.

—¿Y si nos detienen qué les digo?

—preguntó Evaristo—.

—Le decimos que somos novios. ¿Qué te parece?

A Evaristo le gustó mucho la idea.

—Me llamo Carlos, ya te dije. Carlos Fuentes.

—Y yo Nelly Valencia. Y vivo... Digamos en Oro y Paraguay. Le decís que además de novios somos vecinos. Yo trabajo de modista en casa. ¿Y vos?

—Soy mecánico.

Se preparaban a mentir a algún policía, pero por ahora se mentían a ellos mismos.

—¿Y si te piden documentos? — se le ocurrió a Evaristo.

—Mirá.

La mujer le mostró su cartera abierta.

—Está oscuro. No veo nada.

—Justamente no llevo nada —rió ella—.

Evaristo se acordó del Chino y tuvo una mueca de burla. Ya podía quitarle la cartera: no iba a recuperar un solo peso.

De pronto ella se detuvo.

—¿Me das los cien pesos que faltan, querido?

Ella guardó el billete en el fondo de la cartera. Después se agachó y se recostó en el césped, como en un pic-nic nocturno.

—¿Ahora que esperás?

Le hizo un gesto con la mano:

—Vení, pibe.

Se recostó al lado de la mujer y le puso la mano en una rodilla. Casi encima de ellos volvió a pasar un tren eléctrico. Evaristo contempló el veloz paso de las ventanillas iluminadas. Sin dejar de sentirse plenamente alejado del mundo, acostado con una muchacha en la tierra olorosa, ese tren que pasaba de vez en cuando le hacía recordar a la ciudad y los hombres.

—Hacé pronto —reclamó ella.

—¿Sabés que me gustás mucho?

—¡No vamos a quedarnos la noche aquí, pibe!

Evaristo pensó que sería lindo que ella se llamase de verdad Nelly Valencia, y él Carlos Fuentes. Y que además fueran novios y vecinos. Entonces la traería todas las noches al bosque y todo eso tendría otro sabor.

¿Qué pasa? — se sobresaltó la mujer.

Evaristo no comprendió, quiso retenerla, pero la tal Nelly lo apartó con un ademán brusco. Trató de arreglarse la ropa, tomó la cartera y quiso incorporarse. Un hombre corría hacia ellos. "Debe ser un policía", pensó Evaristo. Y musitó: "Yo soy Carlos Fuentes y ella es Nelly Valencia". Pero la mujer

chilló y el hombre se le fue encima con un grito:

—¡Ramona!

Ella gemía como una gata, aplastada contra un árbol. Y Evaristo contemplaba de atrás el cuerpo nervudo y la pelambre crespa del Chino Méndez. Le brillaba una navaja en la mano. Vió como la limpiaba con las hojas de un diario. La guardó en el bolsillo del pantalón. Se volvió hacia Evaristo.

—La pagó.

Evaristo volvió a mirar el árbol de enfrente. Ramona ya no gemía pegada contra el tronco. Ahora —como antes de que llegara el Chino— yacía con las piernas abiertas sobre la hierba del parque.

El Chino se pasó la mano por la frente. Sudaba como un maldito. Se agachó y recogió la cartera. Metió la mano y sacó el billete de cien pesos.

"Se lleva lo que es de él", pensó Evaristo. Le costaba respirar.

—Van a creer que fue un asaltante —dijo el Chino—, y tiró la cartera sobre el cuerpo de la mujer.

—¿Qué te pasa?

Evaristo no le contestó. Tenía los ojos muy abiertos. Pensaba en todo eso y en nada. El Chino le puso la mano en el hombro:

—Sos más que un amigo: un hermano. Te ganaste la ginebra.

Lo empujó de un manotazo:

—Vamos.

Y Evaristo le escuchó las mismas palabras de Ramona:

—¿Pensás quedarte la noche aquí, pibe?

Echó a correr y Evaristo lo siguió, tambaleándose como un borracho. Vió escapar al Chino como una rata entre las sombras del parque húmedo y oloroso.

ACABA DE APARECER:

"EL ZORRO
Y LAS CAMELIAS"

por

IGNAZIO SILONE

La lucha de un grupo de exilados antifascistas como símbolo de una generación que no le dió la espalda al drama de su tierra y la injusticia de su tiempo.

180 páginas / \$ 140.—

editorial proyección

av. de mayo 1370 / te. 38-4196

Señor Director:

En el número 14 del corriente, de "El escarabajo de oro" que Ud. dirige, acabo de ver con sorpresa un poema con el título de "El espejo y el monstruo" firmado por el poeta Rafael Alberti. He dicho con sorpresa, porque el mencionado poema del poeta español residente entre nosotros, no solamente recuerda el cuento "Dago" del gran poeta dominicano Manuel del Cabral, también residente entre nosotros, sino que en el poema hay un procedimiento similar en ciertos pasajes con el cuento de Cabral. Observemos primero desde el título "El espejo y el monstruo" y luego el poeta español habla de su imagen (de él o de otro, no importa) que con el tiempo se ha convertido dentro del espejo en un monstruo, desde cuyo sitio están mirando a la vez al poeta una "muchedumbre de pupilas vacías", pertenecientes a rostros extraños. Luego Alberti se dirige al monstruo y le dice: "Rata o demonio, salta del espejo"; pero de súbito "unos cuerpos helados persiguen al poeta que entonces "corre, huye" de aquellos fantasmas... Para finalizar confesando que "está solo, buscando un refugio que lo salve en la noche". Y es esto, precisamente, lo que Cabral, en cuanto a la trama, encierra en su cuento "Dago". Pues el poeta dominicano nos dice en su relato que uno de sus personajes, Dago, al mirarse en su espejo se sorprende un día al ver que la imagen de su cara se iba transformando en un monstruo que a la vez se multiplicaba en rostros de gestos horribles, y cuyas bestias, ya muchedumbre, lograron escapar del espejo para perseguir a su amo (a Dago), mientras éste, horrorizado, huye de los monstruos... Mas aquellos, logran alcanzarlo y darle muerte. Pero resulta que los monstruos son sueños materializados, son raíces de Dago, y protestan porque no quieren vivir en la tierra... ¡Sin embargo, como son sueños, no pueden morir... Y su drama es perpetuo...

Naturalmente que este final extraordinario del cuento de Cabral, corta de un tajo el paralelo con el poema de Alberti, pues junto con el símbolo, el sentido y la esencia el relato de Cabral es de una trascendencia y jerarquía superiores al diálogo superficial, juguetón y satírico del poema escénico del poeta español. Pero lo que está en juego ahora no es la calidad literaria de ambos trabajos, ni las cualidades líricas de la voz americana ni de la voz española, sino el asunto y procedimiento que ha usado el poeta español y los que empleó hace tiempo en su cuento el poeta dominicano, pues el cuento de Cabral se publicó en Buenos Aires en el año 1956, en su libro que lleva por título "30 PARABOLAS", cuya obra se compone de parábolas y cuentos, libro por otra parte, bien conocido en Argentina y fuera de ella.

Ruego, señor director, publicar esta carta, para bien de su interesante y responsable revista, pues una publicación que siempre haga justicia, será siempre un órgano de éxito dentro del ambiente cultural en que se desenvuelve, ya que la responsabilidad de lo que en ella se diga, la hace digna y valiosa, y, por lo que a mí me toca, estoy dispuesto a la polémica para defender todo lo que he denunciado, ya que lo que delato, lo hago con toda la responsabilidad de que puede disponer un hombre justo.

Anticipándole las gracias, le saluda atentamente.

ERNESTO MORALES Camarones 2873 Capital

RESPUESTA DE LILIANA HEKER

El señor Ernesto Morales acaba de realizar una prolija reivindicación de la cultura: dictaminó que Rafael Alberti ha plagiado a Manuel del Cabral. Para probarlo alude a palabras como "asunto" y "procedimiento". Bien. Aislar estos elementos no parece muy sencillo. Puedo anticipar ya, que pensándolo bien, he descubierto que asunto y procedimiento, en este caso, son lo mismo. Pero voy a razonar como si no lo supiera.

El señor Morales acusa al poeta Rafael Alberti de haber tomado para su poema *El Espejo y el Monstruo*, el asunto del cuento *Dago*, de Manuel del Cabral. Quiero aclarar que no he leído este cuento, por lo que no tengo posibilidad de refutar la acusación; por lo demás, tampoco tengo reparo en creer que —en efecto— el asunto es el mismo. Lo extraño es que alguien pueda tomárselo a pecho. Idéntico "asunto", por ejemplo, ha sido narrado por el señor Morales en el comienzo de su

corta y, hay que admitirlo, consiguió hacerlo con tan poca gracia y armonía que cualquier plagio no podría menos que favorecerlo: se puede notar entonces que si con los mismos elementos que él usó, se hace un poema de la belleza de *El Espejo y El Monstruo*, no hay que atribuirlo a la originalidad de la anécdota, sino a la presencia de un poeta; es decir, un hombre capaz de reinventar, para su carga de humanidad, cualquier situación. Y la circunstancia de que dos creadores hayan elegido la misma, para expresar su propio y exclusivo desgarró, es tan insignificante que casi no existe.

Anatole France, en *Apología del Plagio*, dice: **No hay que sorprenderse por estos sucesivos encuentros (...). ¿Podría ser de otra manera tratándose de pasiones humanas? (...) La verdad es que las situaciones dramáticas pertenecen a todos. La pretensión de aquellos que deciden reservar para su uso propio ciertas provincias del sentimiento**

me trae a la memoria una historia que me fue contada hace poco. Uds. saben que existe un paisajista que, por su robusta vejez, se parece a las encinas que pinta. Se llama Harpignies y es el Miguel Angel de los árboles. Un día Harpignies encontró en cierta aldea de Sologne un joven "amateur" de pintura, que le dijo en tono respetuoso pero que no admitía réplica: —Sabe, maestro; he reservado para mí sólo esta comarca".

Precaución que (para desdicha del señor Morales)...no ha sido muy tenida en cuenta por la literatura. Descuidos de esta índole facilitaron hasta el regalo la tarea de escritores como Shakespeare, quienes, robando el asunto, no tuvieron otra ocupación que ponerle ideas dentro y, frecuentemente, inmortalizarse. La carencia de eruditos —pues si han existido la historia olvidó con cuidado registrarlos— ha permitido que un asunto tan notorio como La Orestíada fuese plagiado por Esquilo. Sófocles. Eurípides, treinta más, O'Neill, Sartre y otros. Corneille y Racine no han escrito un sólo drama original. El caso de Molière es escandaloso: plagiaba cuanto renglón era de su gusto, y, salvo el genio, todo se lo debió a Scarrón, de quien tomaba escenas íntegras, teniendo sólo el cuidado de no copiarle la vulgaridad. No voy a seguir con estas sabidurías. Edgar Poe, en su *Contestación a Outis*, dice "...de la clase de los plagiarios, nueve entre diez son autores de reputación consagrada que leen libros olvidados y raros". Plagiar asuntos no es, pues, una novedad. Mirado con sencillez resulta un hecho bastante natural que, por sí solo, cuando se deja de lado el genio (o el cretinismo), no ha ocasionado mucho daño ni honró a nadie.

Pero la indignación del señor Morales no se detiene en esta cuestión: habla también de una "semejanza en el procedimiento". Discutir esto es más complicado: No salta a la vista el alcance del término, en literatura. El Diccionario, dice: "**acción de proceder/método de ejecutar algunas cosas**". Cuando "algunas cosas" es una obra literaria, adaptarle una acepción, francamente, me enrarece. Se puede considerar el soneto, por ejemplo, un procedimiento literario, y asegurar, en consecuencia, que Miguel Hernández ha plagiado el procedimiento de Petrarca. O ser más amplios, y llamar a la escritura en verso o a la tragedia, procedimientos: resulta evidente que plagiarlos es, entonces, el pecado más corriente que registra la literatura. Pero aún así, Rafael Alberti no ha podido plagiárselo a Manuel del Cabral por la sencilla razón de que uno escribió un poema y el otro un cuento.

Creo, pues, que al hablar de procedimiento, el señor Morales se refiere a la concatenación de los sucesos que configuran el asunto, o (por así decirlo) a la forma en que pasan las cosas. Pero como la experiencia demuestra que cuando las cosas pasan de otra forma,

(Continúa en pág. 39)

friedrich

dürrenmatt

DIALOGO NOCTURNO CON UN HOMBRE ABYECTO

una lección
para contemporáneos

de la revista "Humboldt"

Vibra el cristal de una ventana.

EL HOMBRE, **sosegado y hablando fuerte:** Entre usted, por favor.

Silencio.

EL HOMBRE: Entre usted. No tiene objeto que permanezca usted al borde de la ventana y a una altura tan incómoda, una vez que ya ha trepado hasta aquí. Le veo bien. Ahí fuera el cielo, en su oscuridad, es todavía más claro que las tinieblas de esta habitación.

Cae un objeto al suelo.

EL HOMBRE: Ha dejado usted caer la lámpara de bolsillo.

EL OTRO: ¡Maldita sea!

EL HOMBRE: Es inútil que la busque en el suelo. Voy a encender la luz...

Se oye el ruido de un interruptor.

EL OTRO: Muchas gracias, señor.

EL HOMBRE: Vaya, ya está usted aquí. Viéndonos, la situación resulta ya menos desagradable. Es usted un viejo.

EL OTRO: ¿Esperaba usted a un joven?

EL HOMBRE: En todo caso, es lo que esperaba. Recoja su lámpara. Está a la derecha de la silla.

EL OTRO: Perdone.

Un jarrón cae y se hace añicos.

EL OTRO: ¡Maldita sea! Ahora he derribado un jarrón chino.

EL HOMBRE: No, es un cántaro de vino griego.

EL OTRO: Está roto. Lo siento mucho.

EL HOMBRE: No importa. Apenas tendré ocasión de echarlo de menos.

EL OTRO: Después de todo, mi profesión no es escalar fachadas y hacer irrupción en las casas. ¡Lo que se exige ahora de las gentes, sólo el diablo...! ¡Lamento de veras mi torpeza, señor!

EL HOMBRE: Es ocurre...

EL OTRO: Yo creí...

EL HOMBRE: Pensaba usted que yo

dormía en otra habitación. Ya comprendo. No podía saber que a estas horas estaba todavía sentado ante mi escritorio.

EL OTRO: Los hombres normales están acostados a estas horas.

EL HOMBRE: Cuando los tiempos son normales.

EL OTRO: ¿Y su mujer?

EL HOMBRE: No se preocupe. Mi mujer ha muerto.

EL OTRO: ¿Tiene usted hijos?

EL HOMBRE: Mi hijo está en algún campo de concentración.

EL OTRO: ¿Y su hija?

EL HOMBRE: No tengo ninguna hija.

EL OTRO: ¿Escribe usted libros? Este cuarto está lleno de ellos.

EL HOMBRE: Soy escritor.

EL OTRO: ¿Lee alguien los libros que usted describe?

EL HOMBRE: Los leen en todas partes donde están prohibidos.

EL OTRO: ¿Y dónde no están prohibidos...?

EL HOMBRE: Se los odia.

EL OTRO: ¿Tiene usted un secretario o una secretaria?

EL HOMBRE: en el medio donde usted vive deben circular noticias muy extrañas acerca de las ganancias de los escritores.

EL OTRO: Entonces en la casa no hay nadie más que usted.

EL HOMBRE: Estoy solo.

EL OTRO: Eso está bien. Necesitamos una tranquilidad absoluta. Ya puede usted comprenderlo.

EL HOMBRE: Claro.

EL OTRO: Es usted discreto no creándose dificultades.

EL HOMBRE: ¿Ha venido para matarme?

EL OTRO: Tengo este encargo.

EL HOMBRE: ¿Asesina usted por encargo?

EL OTRO: Es mi profesión.

EL HOMBRE: Siempre he tenido una vaga impresión de que en este Estado debe haber también asesinos profesionales.

EL OTRO: Siempre ha sido así, señor. Soy el verdugo de este Estado, desde hace cincuenta años.

Silencio.

EL HOMBRE: ¡Ah, eres el verdugo!

EL OTRO: ¿Esperaba usted a otro?

EL HOMBRE: No... En realidad, no.

EL OTRO: Usted acepta su destino con dignidad.

EL HOMBRE: Te expresas en un lenguaje muy escogido.

EL OTRO: Hoy en día trato sobre todo con personas instruidas.

EL HOMBRE: Es consolador que la instrucción vuelva a ser una cosa peligrosa. ¿No quieres sentarte?

EL OTRO: Me sentaré un poco al borde del escritorio, si no le molesta.

EL HOMBRE: Haz como si estuvieras en tu casa. ¿Puedo ofrecerte una copa de coñac?

EL OTRO: Gracias... Déjelo para luego. Antes no bebo, para que la mano conserve su firmeza.

EL HOMBRE: Ya comprendo. Pero tendrás que servirme tú mismo. Lo he comprado expresamente para ti.

EL OTRO: ¿Sabía usted que había sido condenado a muerte?

EL HOMBRE: En este Estado, todos estamos condenados a muerte; y no tenemos más solución que contemplar fijamente el cielo inmenso a través de la ventana, y esperar.

EL OTRO: ¿La muerte?

EL HOMBRE: Al asesino. ¿A quién, si no? En este maldito país puede esperarse todo, pues sólo lo primitivo es realmente comprensible. Las cosas toman un sesgo tan lógico, como si hubiésemos entrado en una máquina de trincar. El Presidente del Consejo de Ministros me ha atacado, y ya sabemos lo que esto significa; los discursos de Su Excelencia suelen tener consecuencias antiestéticas. Mis amigos han decidido vivir, y se han retirado, ya que todo el que me visita se condena a muerte. El Estado me ha encerrado en la cárcel de su respeto. Pero alguna vez tenía que irrumpir en los muros de mi soledad. Alguna vez tenía que enviarme a un hombre, aunque sólo fuera para darme la muerte. Y a este hombre es a quien he estado esperando. A uno que piensa como piensan los verdaderos asesinos. A este hombre quería demostrarle lo que es la libertad; quería probarle que un hombre libre no tiembla. Y al fin has venido.

EL OTRO: El verdugo.

EL HOMBRE: Con el cual es inútil hablar.

EL OTRO: ¿Me desprecia usted?

EL HOMBRE: ¿Quién podría apreciarle, si eres el más abyecto de todos los hombres?

EL OTRO: ¿Hubiera usted apreciado a un asesino?

EL HOMBRE: Le hubiese amado como a un hermano, y hubiese luchado con él como un hermano. Mi espíritu le hubiera vencido en la hora triunfal de

mi muerte. Pero he ahí que ha escalado mi muro y ha entrado por la ventana un funcionario que mata, y que algún día se jubilará con una pensión, por haber matado, y podrá dormir sobre un sofá como una araña ahita. ¡Sé bienvenido, verdugo!

EL OTRO: Gracias.

EL HOMBRE: Estás perplejo. Se comprende. Un verdugo no puede contestar: Celebro haberle conocido.

EL OTRO: ¿No tiene usted miedo?

EL HOMBRE: ¿Cómo piensan llevar a cabo la ejecución?

EL OTRO: Sin ruido.

EL HOMBRE: Es evidente. Hay que guardar cierta consideración a las familias que aún viven en esta casa.

EL OTRO: Traigo un puñal.

EL HOMBRE: Una operación quirúrgica en cierto modo. ¿Será doloroso?

EL OTRO: Será rápido. Cosa de unos segundos.

EL HOMBRE: ¿Has matado ya a muchos así?

EL OTRO: Sí, a muchos.

EL HOMBRE: Celebro que el Estado haya mandado al menos a un experto y no a un principiante. ¿He de hacer aún algo especial?

EL OTRO: Si quisiera usted desabrocharse el cuello...

EL HOMBRE: ¿Puedo fumar antes un cigarrillo?

EL OTRO: Claro. Es una cuestión de honor. Lo concedo a todos. Tampoco tengo mucha prisa con lo demás.

EL HOMBRE: Un "Camel". ¿Quieres fumar uno?

EL OTRO: Después.

EL HOMBRE: Naturalmente. Todo lo haces después. A causa de la mano. Lo pongo junto al coñac.

EL OTRO: Es usted muy bueno.

EL HOMBRE: Siempre se es bueno con un perro.

EL OTRO: ¿Quiere fuego?

EL HOMBRE: Gracias. Y ya está también desabrochado el cuello.

EL OTRO: Le compadezco de veras, señor.

EL HOMBRE: Yo también lo encuentro lamentable.

EL OTRO: Ya puede considerarse dichoso de que suceda discretamente en esta noche.

EL HOMBRE: Me estimo extraordinariamente favorecido.

EL OTRO: Es usted un escritor.

EL HOMBRE: ¿Y qué?

EL OTRO: Debe ser partidario de la libertad.

EL HOMBRE: Ya...

EL OTRO: Los que he de matar ahora lo son todos.

EL HOMBRE: ¿Qué entiende un verdugo de libertad?

EL OTRO: Nada, señor.

EL HOMBRE: Por eso.

EL OTRO: Ha apagado usted el cigarrillo.

EL HOMBRE: Estoy algo nervioso.

EL OTRO: ¿Quiere morir ahora?

EL HOMBRE: Otro cigarrillo, si me lo permites.

EL OTRO: Fume usted. La mayoría fuman un cigarrillo, y luego otro. Ahora

son americanos e ingleses. Antes eran franceses y rusos.

EL HOMBRE: Lo comprendo fácilmente. Dos cigarrillos antes de morir y una conversación contigo: no quisiera perderme eso.

EL OTRO: ¿A pesar de despreciarme?

EL HOMBRE: Uno se acostumbre hasta a lo despreciable. Pero después habrá llegado el momento de morir.

EL OTRO: Aquí tiene otra vez fuego, señor.

EL HOMBRE: Gracias.

EL OTRO: Todos tienen un poco de miedo.

EL HOMBRE: Sí, un poco.

EL OTRO: Y a nadie le gusta dejar la vida.

EL HOMBRE: Cunado ya no hay justicia, es fácil abandonarla. Pero tampoco entenderás tú nada de justicia.

EL OTRO: Tampoco, señor.

EL HOMBRE: Te aseguro que nunca he supuesto lo contrario.

EL OTRO: Me figuro que la justicia es cosa de los que estáis aquí fuera. Cualquiera entiende esos líos. Nunca tenéis la misma. Hace cincuenta años que vivo en un presidio. Sólo en los últimos tiempos me mandan fuera, y aun eso, sólo de noche. De vez en cuando, escucho la radio. Entonces me entero de la rapidez con que se suceden los acontecimientos, del incesante hundirse y emerger de los fuertes y gloriosos, del paso atronador de sus séquito, de la desaparición silenciosa de los débiles; pero, para mí, todo sigue igual. Siempre los mismos muros grises, el mismo rincón mohoso debajo del tejado, que tiene casi la misma forma que Europa en el atlas; el mismo caminar hacia el patio, por los largos y sombríos corredores, en los amaneceres lívidos; siempre las mismas siluetas pálidas, un pantalón y mangas de camisa, que conducen siempre hacia mí, siempre la misma vacilación cuando me ven, golpear siempre sin distinción a culpables e inocentes. Golpear, golpear como un martillo, golpear como un hacha a la que no se pregunta nada.

EL HOMBRE: Para eso eres el verdugo.

EL OTRO: Para eso soy el verdugo.

EL HOMBRE: ¿Qué puede importar a un verdugo?

EL OTRO: La manera de morir el reo, señor.

EL HOMBRE: Querrás decir, la manera de reventar.

EL OTRO: Hay diferencias enormes.

EL HOMBRE: Explicame esas diferencias.

EL OTRO: Lo que usted quiere saber es, en cierto modo, el arte de morir.

EL HOMBRE: Al parecer, es el único arte que hemos de aprender hoy.

EL OTRO: No sé si puede aprenderse este arte, ni cómo se aprende. Sólo veo que algunos lo dominan, y muchos, no; vienen a mí muchos que ignoran este arte, pero también, algunos grandes maestros. Mire, señor; tal vez me sería

más fácil comprender esas cosas, si conociera mejor a los hombres, cómo se conducen en la vida, qué cosas hacen en realidad, hasta que vienen a mí; qué es casarse, tener hijos, hacer negocios, tener honor, manejar una máquina, jugar y beber; conducir un arado, ocuparse de política, sacrificarse por unas ideas o por una patria, luchar por el poder y todo lo demás. Pueden ser individuos buenos o malos, vulgares o distinguidos, según entendamos la vida, según sean las circunstancias, el origen, la religión o el dinero de que se disponga, o a la fuerza del hambre. De ahí que no conozca yo tampoco toda la verdad acerca del hombre, sino sólo mi verdad.

EL HOMBRE: A ver, muéstrame tu verdad de verdugo.

EL OTRO: Al principio, todo me parecía muy sencillo. Yo era poco más que un animal insensible, una fuerza bruta, destinada a la función de verdugo. Entonces pensé: lo más que se puede perder es la vida, pues no hay otra cosa que la vida; y el que pierde esta vida es un pobre diablo. Por eso me hice verdugo, hace cincuenta años, para reconquistar la vida que, por haber vivido como un pedazo de bestia, había perdido ante el Tribunal. Y o cambio de ella, se me pidió que me convirtiese en verdugo profesional. La vida había que merecerla también. Me hice verdugo, como cualquiera de vosotros que está en libertad se hace panadero o general: para vivir. Y mi vida fue matar, ahorrar. ¿Acaso no era una intención laudable?

EL HOMBRE: En efecto.

EL OTRO: Nada me parecía más natural que se defendiese un tipo que iba a morir; que entablase una lucha feroz conmigo, hasta que yo lograra colocar su cabeza sobre el cadalso. Así murieron esos jovencuelos salvajes que habían matado en un acceso de cólera, o para robar el dinero necesario para comprar una falda roja a su amiguita. Yo les comprendía, y comprendía sus pasiones, y les quería, puesto que yo era uno de ellos. Sus acciones eran criminales, pero mi manera de matarlos era justa. La cuenta estaba clara. Su cambian a una muerte saludable.

EL HOMBRE: Te comprendo.

EL OTRO: Y después hubo otros que murieron de modo distinto, aun cuando a veces pienso que, después de todo, la muerte era siempre la misma. Estos me trataban con desprecio y morían con altivez, señor, no sin haber pronunciado antes magníficos discursos sobre la libertad y la justicia, haberse mofado del Gobierno y atacado a los ricos o a los tiranos en una forma que daba es calofríos oírlos. Imagino que morían así, porque creían tener razón, y es posible que la tuvieran en efecto, y querían demostrar que les era indiferente morir. Aquí también la cuenta estaba clara y justa; era la guerra entre ellos y yo. Morían llenos de cólera y desprecio, y yo, enfurecido, les asestaba el golpe mortal. Yo creo que ellos y

yo servíamos a la justicia. Su muerte era majestuosa.

EL HOMBRE: ¡Caían valerosamente! un reblede.

¡Ojalá pudiesen morir hoy muchos así!

EL OTRO: Sí, señor; y esto es precisamente lo asombroso. Hoy ya nadie muere de este modo.

EL HOMBRE: ¿Qué dices, miserable? Todo el que muere hoy a tus manos es

EL OTRO: Yo también creo que muchos quisieran morir así.

EL HOMBRE: Cada cual es libre de morir como quiera.

EL OTRO: No, con esta clase de muerte, señor. Para ello es menester que haya público. Eso sucedía bajo los Gobiernos anteriores. Una ejecución daba lugar a un despliegue de magnificencias: allí acudían el juez, el fiscal, el defensor, el cura, algunos periodistas y curiosos, todos con levitas negras, como para una ceremonia oficial, y a veces había incluso redobles de tambor, para dar más solemnidad al acto. Entonces valía la pena que el condenado pronunciase un discurso injurioso, que indignaba y hacía mordorse los labios al fiscal. Pero ahora todo es distinto. Mueren a solas conmigo. Ni siquiera asiste un cura a la ejecución, ni se les juzga antes. Como me desprecian, yo no hablan; y en este caso, la muerte es un error, porque la cuenta no es justa y el reo pierde en el negocio. De este modo mueren como bestias, con indiferencia y esto tampoco tiene mérito. Cuando ha habido un proceso, porque el Estado necesita que los haya de vez en cuando, y cuando el fiscal y el defensor aparecen, el reo es ya un hombre derrotado, que se deja hacer cualquier cosa. Esto es una muerte triste. Los tiempos han cambiado, señor.

EL HOMBRE: ¡Los tiempos han cambiado! ¡Hasta el verdugo lo advierte!

EL OTRO: No me explico lo que pasa realmente en el mundo.

EL HOMBRE: ¡El verdugo anda suelto, amigo! Yo también hubiera querido morir como un héroe. Y ahora estoy solo contigo.

EL OTRO: Sólo conmigo, en el silencio de esta noche.

EL HOMBRE: Tampoco me queda más solución que morir como una bestia.

EL OTRO: Hay otra muerte, señor.

EL HOMBRE: Explícame cómo puede morirse, en nuestro tiempo, de manera distinta que las bestias.

EL OTRO: Muriendo con humildad, señor.

EL HOMBRE: ¡Tu sabiduría es digna de un verdugo! ¡En esta época no hay que ser humilde, miserable! Hoy, esta virtud es inmoral. Hasta el último suspiro hay que protestar contra los crímenes que se cometen contra la humanidad.

EL OTRO: Esta es la misión de los vivos; pero la de los que van a morir es otra.

EL HOMBRE: La misión de los que van a morir es la misma. Yo he de morir esta noche, en este aposento, rodeado de mis libros, producto de mi espíritu, y a manos de un hombre ab-

yecto, antes de que apunte el día; he de morir sin acusación, ni juicio, ni defensa, ni sentencia e incluso sin un sacerdote, privado de todo lo que se concede a los delincuentes. He de morir secretamente, como dice la orden, sin que lo sepan siquiera las personas que duermen en esta casa. ¡Y pretendes que debo ser humilde! ¡Insensato, la infamia de esta época, que convierte a los asesinos en hombres de Estado, y a los verdugos en jueces, obliga a los justos a morir como criminales! Tú has dicho que los criminales luchan. ¡Bien dicho, verdugo! ¡Yo lucharé contigo!

EL OTRO: No tiene objeto luchar conmigo.

EL HOMBRE: El mismo hecho de la inutilidad de luchar con el verdugo es el que caracteriza la barbarie de nuestra época.

EL OTRO: Se dirige usted hacia la ventana.

EL HOMBRE: Mi muerte no debe sumergirse en esta noche, como se hunde una piedra, silenciosamente, sin un grito. Mi lucha habrá de oírse. Quiero gritar por esta ventana abierta sobre la calle, sobre esta ciudad aherrojada.

¡Oíd, ciudadanos, aquí lucha un hombre con su verdugo! ¡Aquí se sacrifica a un hombre, como si fuera una bestia! ¡Ciudadanos, salid de vuestras camas! ¡Venid a contemplar en qué Estado vivimos hoy!

Silencio.

EL HOMBRE: ¿No me lo impides?

EL OTRO: No.

EL HOMBRE: Seguiré gritando.

EL OTRO: Como quiera.

EL HOMBRE, vacilando: ¿No quieres luchar conmigo?

EL OTRO: La lucha empezará cuando mis brazos te rodeen.

EL HOMBRE: ¡Ya veo! El gato juega con el ratón. ¡Socorro!

Silencio.

EL OTRO: La calle sigue silenciosa.

EL HOMBRE: Como si no hubiese gritado.

EL OTRO: Nadie viene.

EL HOMBRE: Nadie.

EL OTRO: Ni siquiera en esta casa se oye nada.

EL HOMBRE: Ni un paso.

Silencio.

EL OTRO: Puede volver a gritar, si quiere.

EL HOMBRE: Es inútil.

EL OTRO: Cada noche grita alguno como usted en las calles de esta ciudad, y nadie viene en su ayuda.

EL HOMBRE: Hoy se muere solo. El miedo es demasiado grande.

Silencio.

EL OTRO: ¿No quiere volver a sentarse?

EL HOMBRE: Probablemente no me queda otra solución.

EL OTRO: Beba coñac.

EL HOMBRE: Esto alivia, cuando hay que prepararse a luchar contigo, ¡cállala!

Escape.

EL OTRO: Está usted desesperado.

EL HOMBRE: Te escupo el coñac en la cara, y no te inmutas. Nada te altera.

EL OTRO: No soy yo quien ha de morir esta noche, señor.

EL HOMBRE: El verdugo vive eternamente. Hasta ahora he combatido con las armas dignas de un hombre, con las armas del espíritu. Yo era un Don Quijote que se precipitaba, con una buena prosa, sobre una bestia inmunda. ¡Qué ridículo! Y ahora que ya estoy vencido y desgarrado por sus zarpazos, he de luchar a dentelladas. ¡Es una empresa prometedor! ¡Qué comedia! Luchó por la libertad y no tenga siquiera un arma para matar a tiros al verdugo en mi propia casa. ¿No puedo fumar otro cigarrillo?

EL OTRO: No necesita preguntar, señor, si al fin quiere luchar conmigo.

Silencio.

EL HOMBRE, en voz baja: Ya no puedo luchar.

EL OTRO: No debe usted hacerlo.

EL HOMBRE: Estoy cansado.

EL OTRO: Todo el mundo llega a cansarse, señor.

EL HOMBRE: ¡Perdóname, por haber-te escupido el coñac en la cara!

EL OTRO: Lo comprendo.

EL HOMBRE: Habrás de tener paciencia conmigo. Morir es un arte demasiado difícil.

EL OTRO: Tiembla usted, y las cejillas se le rompen en la mano. Yo le daré fuego.

EL HOMBRE: Como las dos veces anteriores.

EL OTRO: Exactamente.

EL HOMBRE: Gracias. Sólo éste. Después ya no te crearé más dificultades. Me doy por vencido.

EL OTRO: Como los humildes, señor.

EL HOMBRE: ¿Qué quieres decir?

EL OTRO: Nadie es tan difícil de comprender como los humildes, señor. Sólo para llegar a conocerlos hace falta mucho tiempo. Al principio, yo les despreciaba, hasta que descubrí que eran los grandes maestros en el arte de morir. Cuando se muere como un animal indiferente, hay que entregarse sin defensa y dejarse ejecutar. Es lo que hacen los humildes y, sin embargo, es distinto. No es una entrega por cansancio. Antes pensaba yo: es por miedo. Pero, se da el caso que los humildes no tienen miedo. Al fin creí descubrir la verdad: los humildes eran delincuentes que aceptaban la muerte como un castigo. Lo extraordinario es que también morían así los inocentes, los hombres de los que yo sabía exactamente que era una injusticia matarlos.

EL HOMBRE: No lo entiendo.

EL OTRO: A mí me inducía en error, señor. Cuando el humilde era un criminal, me lo explicaba fácilmente; pero que un inocente pudiera morir de este modo, era incomprensible para mí, y no obstante, morían como si no se cometiese un crimen con ellos, como si su muerte fuese justa. Durante algún tiempo, me asustaba tener que matarlos, y cuando lo hacía, llegaba a detestarme, tan insensata e incomprensible era esa muerte a mi entender. La ejecución carecía de sentido.

(Continúa en pág. 30)



abelardo castillo

DAR LA CARA



Buenos Aires de madrugada. Un camión que reparte diarios, del que bajará un muchacho para entrar en el cuartel donde, otros, duermen su última noche de conscriptos. Del sueño, al pelotón alineado ante el cabo que grita "¡de frente!", y con el grito, violento, directo: el título. "Dar la cara". Esta metáfora, verdadera elocuencia de la cámara confirma, por sí sola, lo que decíamos en otra oportunidad sobre Martínez Suárez: un hombre que tiene bastante que enseñar a la mayoría de los directores argentinos. Y no sólo eso, las escenas de la Universidad, en la calle, en el velódromo, con la cámara peleando entre los estudiantes, abriendo a patadas la puerta de los baños, ganándole por medio metro a Leonardo Favio en pedaleo antológico; esa Sinfonía del Silencio gritando desde los carteles —película dentro de la película; el único panfleto bien puesto que le hemos visto al cine argentino—, son otros tantos momentos magníficos, como imagen y como expresión. Pero una bella película no es sólo la capacidad de realizar, en su más alta temperatura, un argumento ajeno; sino —en casos como éste, cuando el director no filma una historia propia— la síntesis dramática, el resultado armónico de dos totalidades. Una especie de milagro, en el sentido que el lenguaje escénico da a esta palabra y que, en **Dar la cara**, quizá no se cumple. Hubo prestidigitador y hubo galera. Faltó conejo. O en algún sentido, sobró. Creo que las fallas de la película son argumentales. La anécdota, múltiple, ambiciosa, valiente, es demasiado vasta; se abigarra. Hay una muchedumbre de personajes que hacen, que dicen cosas, pero dan la idea de hablar todos al mismo tiempo, de repetir palabras importantes. Tienen más énfasis que convicción.

Tres historias principales, entrecruzándose, juegan la película. Esquemáticamente, son éstas: la de Bernardo Carman (Medina Castro), el estudiante judío desconcertado entre dos antagonismos: la causa estudiantil o el título. La de Beto Cattani (Leonardo Favio), el muchacho ciclista, cuya justificación depende de alcanzar el puntaje que le califique para las Olimpiadas de Roma. La de Mariano Carbó (Pablo Moret), hijo de un productor de películas estúpidas, adolescente que de pronto se rebela, o lo finge con retórica, y amenaza renovar el arte cinematográfico. Su anécdota origina a Pelusa, su amante, enamorada luego de Beto. Los cuatro conflictos son el mismo: hay que arquitecturar un proyecto, hay que salvarse. Justificar la vida.

El defecto del texto, a mi juicio —no hablo de la novela, de la que sólo he leído un capítulo muy logrado por otra parte—, el que trasciende de las anécdotas y los diálogos, es un defecto paradójico; el exceso. Se quiere decir tanto que se emborriona la intención. Lo gratuito, a veces, el pastiche, interfieren la idea. Esto atenta contra el hecho cinematográfico: lo desequilibra. Da la impresión de que la cámara, aquí, llega más lejos que el guión, más luminosa-

DAVID VIÑAS o MARTINEZ SUAREZ?

mente hacia adentro. No se trata de una cuestión estructural o técnica —me importaría, por lo demás, un cuerno—, habla de profundidad y de claridad por no decir más grandeza.

Confieso que no me divierte esta crítica; sé perfectamente que **Dar la cara** es una obra de valor, no sólo en términos de importancia sino, también, de coraje, y sé que en este país, donde nos especializamos en disimular la infamia y jugar a que estamos encantados de ser puercos, cobardes, mentirosos, un David Viñas —un escritor, un hombre que da la cara, que se juega— merece, por lo menos, nuestro respeto. Para lo otro, para la zancadilla, hay una muchedumbre de cretinos dispuestos. Y de críticos. Pero justamente porque no pensamos con la cabeza de Potenze (es un decir) nos gusta la claridad, ver claro. Puede ser que la cerrazón esté en nosotros, en mí. Lo admito, pero hay cosas que me parecieron, o son, confusas. Hasta mezquinas. Lo de la muchacha aspirante a estrella (Nelly Tesselin), por ejemplo: caricaturizar a un pobre diablo fundamentalmente trágico, sin advertir que lo terrible, ahí, eran su humillación y su ridículo, y no la "denuncia" de que la haya recomendado el doctor fulano; lapidarlo con un gesto, con un chiste humanamente ofensivo —ofensivo, aclaro, para el lado de la condición humana— es más o menos como tirarse al suelo de risa porque el enano de Nazarín, además, es chueco. O esa otra secuencia, notable como concepción y como imagen, del alboroto en la Universidad, donde lo que falla es su casuística: pues la minuciosa y fornida pateadura que recibe el nazi, los puñetazos, los mordiscones, su ir colgado del auto, a los gritos, el rebote espantoso que da contra el asfalto, serían una buena sugestión, un hermoso ejemplo, **si el atentado contra Carmen, el judío, se hubiese verificado antes**. Como está, parece una consecuencia —un desquite. Se reduce en testimonio y en verdad histórica. Los fascistas, entra uno a sospechar, injurian paredes, rompen unas fotos, sólo **después** que un grupo de estudiantes gobernados por un judío, les desmoronó los dientes, les quebró un brazo. No hacía falta ser nazi. En un caso similar, cualquiera, hasta un filosemita o un hebreo, estando en su sano juicio, arrasarían no digo con la pensión: también, con Carman.

De las historias que configuran la triple anécdota del film, ésta, por ser la más conceptual —la más arraigada en la experiencia del autor, la que ofrecía mayor posibilidad de compromiso directo— y, tal como lo exige la realidad argentina, hasta por el hecho de ser Carman judío, no debió permitirse ser ambigua. El único lúcido es sin embargo un personaje de difícil justificación. Viñas, en sus declaraciones acerca del porqué de **Dar la cara**, impugno, con justeza, la metódica superficialidad con que, hasta hoy, hemos venido inventando ciertos personajes "...personajes (declara) que abundan en nuestro mundo contemporáneo sin haber si-

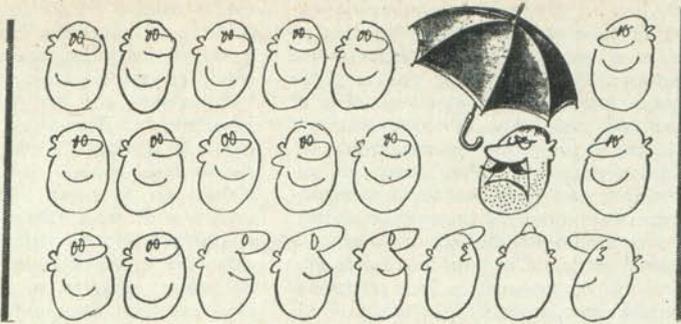
do analizados con la profundidad y extensión que merecen" (sic). Precariedad que justamente es la que empobrece a casi todos estos bocetos, y que en el caso de Carman se agrava por confusión. Que un personaje dude, que lo desgarran sus contradicciones, me parece auténtico. Ni Viñas es Platón, ni por acá nos apasionan los arquetipos. Pero Carman no es un ser desgarrado, es un escolar ambiguo, medio canallita además. Su prestigio entre el estudiante es un artificio argumental, no consecuencia de una actitud que, si bien se supone anterior al comienzo físico del film, debiera ser, para el público, una realidad conjeturable. Y no. Carman tiene tanta estatura de dirigente universitario, de representante lúcido de una conducta, como, dimensión de estrategia, un cabo dragoniante. Nadie pide que un jefe sea monolítico (o porqué no), pero tampoco se le puede admitir que cada una de sus tomas de conciencia esté determinada casualmente por sucesos, siempre, contingentes. Un ejemplo: Carman quiere terminar sus estudios, y, en principio, se opone a la huelga. Esto, que en un medio menos intelectual —pongo por caso, en una fábrica— lo marcaría con la palabra carnero, si no de un palo, se empeora bastante cuando Carman decide, por reflexión, traicionar de hecho al estudiantado: tirar ruinosamente, digamos, la alpargata ante las autoridades. Hay que imaginar otra vez el paralelo: un dirigente obrero, mientras fuera meten preso a medio mundo, pactando con la patronal. Carman sólo recupera la decencia al escuchar los gritos de sus compañeros. Se deja arrastrar al tumulto pero irracionalmente, por conmoción, ya no se sabe si por una idea o por las circunstancias. ¿Y si no hubiera escuchado los gritos? El hecho, se objetará, es que los escuchó. Pero el hecho también es que para un universitario, para el universitario que fue Viñas, para los que yo conozco, la actitud de Carman es, llanamente, una infame porquería. Y lo demás, sintaxis. No digo que Carman no exista; seguro que sí, pero, si hemos de ser claros, ni diez argumentos como el de **Dar la cara** lo justifican, y allí, hacia el final, se lo engrandece porque le pega tres cachetadas, con un diario, a un sinvergüenza de segundo orden. Lo que más molesta en Carman es que se lo haya hecho provinciano y judío; uno piensa, carajo, las tiene todas. Más tarde, sintiéndose fracasado, viendo que quienes no se comprometen, ni estudian, reciben su título pero él no, elige volverse a su pueblo. Yo pensé: el final de "**El candidato**". Me equivoqué. Carman se quedará. Descubre, leyendo un diario que el estudiante pasatista, aquél que estaba bien con Dios y con el Diablo, era un canalla que compró su título universitario. ¿Cómo, sin embargo, podía ignorarlo Carman? Que los títulos se compran, que los limpios, los no comprometidos, los neutrales no existen, es decir: lo fundamental de la cuestión, y no el hecho anecdótico de que un co-

nocido compre un título, ¿eso de qué modo se las ingeniaba Carman para ignorarlo? Y esto, sí, recuerda al candidato: ese personaje que, dirigente de partido en los años más turbios de nuestra política, parecía, sin embargo, inconciente de cuánto ocurrió a su alrededor; tenía uno la impresión de que se lo presentaban como a un hombre engañado, alguien a quien estafaron. ¿Dónde vivía? ¿En una mazmorra? Que los errores de "**El candidato**", según declaró Viñas en nuestra revista (Enero de 1960) deban interpretarse **como el producto de la imperfecta colaboración entre un liberal de centro como es Ayala y un hombre de izquierda, que soy yo** (11 preguntas concretas a David Viñas. "El Grillo de Papel", Nº 2), tal vez sea exacto. O sin tal vez. Pero en el caso de **Dar la cara**, la argumentación, y la señal porque la escuché, sería falaz, e injusta con Martínez Suárez. No se compromete un hombre tanto por lo que es, en el sentido ontológico —que entre nosotros, a veces, ni pasa de tautológico—, sino, también, y muy en serio, por cómo procede. Y lo que la cámara filmó las inscripciones flameando en los carteles, la tempestad de la asamblea, los gestos, toda esa atmósfera de subversión y de alegato donde Carman navega dudosamente, son obra, responsabilidad directa del director que las filmó; su creación más libre. En cambio, el carácter y las ideas de un protagonista, sus actitudes o su psicología, las palabras que dice, son responsabilidad y obra del escritor. Un regisseur, se me ocurre a mí, podrá hacer de Venecia una ciudad mediterránea, pero no de Otelo un marido circunspecto. Claro que en última instancia el director es el responsable absoluto de **toda** la película. Elige el libro y se lo juzgará por él tanto como por cada uno de los actores, la fotografía, las luces y la música. Bien. No creo, sin embargo, que el argumento derribe a Martínez Suárez. El hecho concreto es así: hay un director, en la Argentina, que elige al grupo más capaz de actores jóvenes que hayamos visto, compagina regular, fotografía muy bien, le acierta a la música y filma bellamente el libro del novelista comprometido, entre los jóvenes, más talentoso de por acá. Si eso no alcanza, qué pretenden: que entre con una ametralladora a la Casa Rosada. No señor, Un director, debe filmar. Ya lo decía en otra circunstancia, Horacio. Pero volviendo a la película, me salteo (cosa que tal vez también pudo hacer Suárez) a Pablo Moret, a su episodio, se dicen en él muchas cosas acerca del cine, cosas ciertas, a gran voz y sin tapujos, pero no hay caracteres que las vivan: su único personaje, Pelusa (Nurya Torray) no necesitaba tampoco de la anécdota que la vincula a los Carbó para existir; es más, su dibujo y el de su mundo, se completaban cuando la chica irrumpe en la historia de Beto y, con él, urde la trama raigal de **Dar la cara**, la que justifica una obra.

Beto Cattani es como criatura de fic-

(Continúa en pág. 38)

REY SHADOV



el
treponema
de
arsénico

Todo, enseña Aristóteles en la página 127 del libro V de la *Metafísica*, se dice de aquello a que no falta ninguna de las partes que constituyen naturalmente un todo. **No le era imprescindible, a la Naturaleza, haber enflaquecido el Universo en organizar un cerebro como el de Aristóteles, para llegar a semejante definición: pero como es irrefutable, y como se adapta a las circunstancias, la inmortalizamos, reinventándola:** escarabajo se dice de aquello a que no falta ninguna de las partes que constituye, naturalmente, un grillo. **Arnoldo Liberman, desde hoy, sigue con nosotros: si no en fornida presencia, al menos, en luminosa sombra —que en chaplinglés, se dice Shadov—.**

“El treponema de arsénico”, pues, ha de ser la sección permanente de Liberman. Los puntos y las comas serán publicados en separata.

En este número comienza, no sabemos cuándo terminará para bien de todas las cosas esta sección de notículas anécdotas comentarios versitos agresiones represiones inhibiciones sanciones telecomunicaciones ni hablemos de telecomunicaciones en las que el ocio santo de un desocupado non tan santo verterá todo lo que sabe y copia de su innumerable y babilónica biblioteca y del diario de la mañana porque está aburrido de copiarlo en su cuaderno particular que por el hecho mismo de serlo no consigue ser leído por todo el mundo aunque lo aspira dado que si el dublinense gramófono de joyce se hizo famoso por apenas decir putnododosentiendtualezchanchajjj uno que aspira o menos quizá se incorpore a la inmortalidad trasladando al linotipo las opiniones de otros y las propias que también son de otros. Lo que no es poco. Sino mucho. ¿O no?

Con innerrable alegría nos dispusimos a ver el otro día la versión que nuestro recuperado cine argentino vamos tía nos brindaba de “huis clos” (ui cló) obra teatral del inmortal filósofo bizco que si esta deficiencia de dioptrias nos asegurara su talento sería cuestión de comenzar a lesionarse un ojo. Turbulentas pasiones se entremezclaban en nues-

tro esperanzado espíritu mientras el instalado a perpetuidad noticioso de las hermosas realidades de nuestro país nos paseaba por la quebrada de umahuaca como si sólo en umahuaca estuviese todo quebrado. Por fin después de ofrecernos coloridamente un peugeot sesentidós un lavarropa electrónico cosméticos para hombres cigarrillos fumados por mujeres y televisores manejados por niños allí y en otro lado por su mentalidad digo comenzó el ansiado film dirigido por pedro escudero que las dos cosas las va a necesitar para defenderse de sartre si lo agarra porque no hemos visto en años a esta parte un atropello igual a la razón viejo discepolín y al arte de la dramaturgia y de la fisología que también es un arte pero escudero no lo sabe. Un señor llamado duilio marzio interpreta a garcin que en la obra de sartre es un desgarrado personaje con la marca esencial de la cobardía por aquéllo de kierkegaard de la raya trazada y que en el film de escudero es un estúpido inessential y caturesco y no hablemos de maría aurelia bisutti que en la película más que una infanticida narcisista que ya no tiene espejos y que no puede juzgar por sí misma es una insignificancia de octriz puesta a personaje que le sobra

por todos lados y no hablemos de inda ledesma que pese a su incuestionable capacidad dramática no es ni aproximadamente la inda que todos conocemos y queremos. Del gran responsable pedro escudero ni hablar porque de él ya se encargará su conciencia si es que el hecho de haber filmado ui cló no es la demostración más concreta de que no la tiene.

No es mucho más de lo que se puede decir en homenaje a la hora de la siesta del desmejorado torre nilsson si es que la desteñida no es nuestra Beatriz Guido constituyente del jurado del **II Gran Concurso de Cuentos del escarabajo la única revista con cláusula oro**, pero hablabamos de la película argentina con actrices italianas francesas brasileñas amazónicas actores franceses alemanes turcos colaboradores sistemesinos javaneses huelguistas pajarracos venezolanos sacerdotes blancos almorzados por indígenas negros y bichos colorados todo en el hermoso marco de la selva que gracias a dios no tiene en esa zona leones ni tigres ni leopardos ni panteras salvo alexandra stewart pero si tiene guías que venden santos para salvar el alma de torre-nilson cuando lo mate ávida valli-pobre con lo gran actriz que era antes de internarse en la selva por

dos ESCENAS de homenaje a la hora de la siesta (película argentina).



culpa de beatriz que con seguridad no entró. Esto en serio lástima nilsson. Homenaje a la hora de la siesta se parece a viridiana porque cuando buñuel lo hizo quería ser buñuel y torre nilsson también.

Estamos muy serios por lo que pido la ayuda de un entrerriano poeta félix etchegoyen para más dato y reproduzco este versito verde titulado fidelidad que dice así “**jurábele a su marido la inocente rosa luna que jamás había yacido con amante en cama alguna y era su aserto absoluto porque la dama en cuestión rendía a venus tributo de pie detrás del portón**”.

PATIBULO (de pág. 5)

acontecimientos pasados. No quisiéramos sólo relatar sobre el heroísmo de Julius Fucík e interpretar sus ideas inmortales. Nos esforzamos sobre todo en mostrar la lucha interna durante la cual maduró su valentía, aquel proceso que precedió al nacimiento de sus ideas.

Estoy persuadido de que sólo mostrando los resultados, interpretando las ideas ya formadas, quizás se pueda influir en el razonamiento del espectador, pero nunca en su sentimiento. Por eso en el film no acentuamos la acción aparente y sus causas, sino seguimos la coherencia interna. La acentuación de esta línea subjetiva del criterio personal de Julius Fucík nos llevó más lejos: de la descripción a la reproducción emocional, para que, conservando el aspecto realista de los acontecimientos, resaltará el carácter patético del interior del personaje de Julius Fucík. Esas son tareas difíciles y para su cumplimiento era preciso emplear todos los medios cinematográficos, aprovechar a lo más posible la imagen, la música y el sonido. El film **"Reportaje al pie del patíbulo"**, constituye, pues, un cierto ensayo. Ensayo de reproducir un libro con el mínimo de la acción aparente, con la intensa y emocionante expresión de la interna vida psíquica de los protagonistas. Es el ensayo de reproducir el gran personaje sin la simplificación de un cartelón, más, también sin tratar de hacerle más humano por un aparente dibujo detallado. Es el primer ensayo de encarnar el personaje de Julius Fucík. Subrayo la palabra primer, porque estoy persuadido de que en el futuro la cinematografía logrará captar el personaje de Julius Fucík íntegro y desearía que nuestra película contribuyera a esta tarea."

MEYERHOLD . . .

(de pág. 44)

debíamos permanecer con capote. De la boca de los actores salían palabras

terribles... y suavísimas nubes de vapor. El solía colocar actores en la platea, y a veces hasta el público subía a escena. (Quería colocar en un palco algunos actores que representarían el papel de socialistas revolucionarias, y en otro, a un grupo de moscovitas. Y hacerlos improvisar. Pero tuvo que renunciar a esta idea porque los espectadores podía creerlos antirevolucionarios en serio, y no les iban a dar tiempo a explicar nada). Durante la representación, uno de los actores leía el boletín solemnemente, apenas llegaba. Es difícil describir al público en esos momentos... Su dirección fue muy discutida. Majacovsky lo defendía. Con el mismo criterio se montó su Drama-poema **"Misteria Buff"**. Amar este espectáculo era difícil, pero me pareció bien sostenerle y hasta exaltarle. En 1923, estando yo en Berlín, llegó Meyerhold. Nos encontramos. Me propuso arreglar para el teatro mi poema **"Trust D. E."** Decía que debía ser una mezcla entre la representación de circo y la apoteosis propagandística. No quise hacerlo, empezaba a perder interés por el teatro de circo y por el constructivismo. De vuelta, en Rusia, leí que Meyerhold estaba montando una comedia: **"Trust D. E."** escrita por un tal Podgoretzkij, sobre un romance de Ehreburg. Comprendí que la única manera de hacer desistir a Meyerhold, era ofrecerle escenificar yo mismo el romance para el teatro o para el cine. Le escribí, comenzando por **"Querido Vsevolod Emiljevic"**, y terminando **"con un cordial saludo"**. La respuesta fue terrible: **"¡Ciudadano Ehreburg! No entiendo a título de que Ud. me pide que renuncie a montar la obra de Podgoretzkij. ¿Por nuestra conversación en Berlín? Pero de esa oportunidad se deduce que, si Ud. se hubiera encargado de la adaptación de su romance, ahora no habría una pieza digna de ser montada en cualquier lado. No le permito que asista al espectáculo. Y por esta tontería estará siete años sin verme, Meyerhold"**.

En la primavera de 1930 vi en París: **"El revisor"**, dirigido por Meyerhold. El

teatro estaba en la calle Goethe, era pequeño e incómodo. No tenía Hall, la gente en los intervalos debía salir a la calle, en suma: un teatro miserable. **"El revisor"** me ha golpeado siempre hondamente. Temía verlo, amaba demasiado a Gogol. Pero en escena encontré todo aquello que me había fascinado en la pieza. La angustia del artista y el espectáculo de una bestial vulgaridad. Había captado todo el sentido que el autor quiso darle. Los espectadores eran en su mayoría directores, actores, apasionados del teatro, escritores: Louis Jouvet, Picasso, Coc-teau, Deraian, Bati... Cuando el espectáculo terminó, toda esa gente habituada a sus propios aplausos, se levantó en una ovación como París no olvidará. En un angosto camarín estaba Vsevolod Emiljevic, emocionadísimo. Sus cabellos estaban más blancos, su nariz más larga: Habían pasado siete años. Me abrazó fuerte, desde entonces nunca hubo desinteligencias entre nosotros. En 1948 paseaba por una calle apartada con Fadeev. De pronto se paró: **"Esta era la casa de Meyerhold"**. Nos quedamos en silencio. Después Aleksandr Aleksandrovic hizo tristemente un gesto, como de impotencia: **"Eh"**, dijo.

Vachtangov escribió de él: **"Meyerhold ha puesto las raíces del teatro futuro y el futuro le rendirá homenaje"** Delante de Meyerhold no sólo se ha inclinado Vachtangov, sino Craig y Jouvet, y muchos otros directores de talento.

Eisenstein me dijo una vez que, sin Meyerhold, no habría existido. Yo lo creo.

QUIOSCO cine**LORRAINE**

todos los números atrasados

de EL ESCARABAJO DE ORO

EDITORIAL (de pág. 4)

escritores más grandes que otros, más profundos; pero hay los que, además, se arriesgan; asumen con lucidez su rebeldía. Se comprometen. Segundo: mientras hablemos de ficción, sin embargo, lo que un autor se propone importa menos que el resultado, que la obra como hecho literario. De ahí la paradoja de que escritores vitalmente comprometidos, sean, en sus obras de creación, menos revolucionarios que otros, que no asumen explícitamente actitud alguna, o cuando la asumen (Balzac) son reaccionarios. Tercero. El verdadero compromiso se manifiesta, inequívocamente, no tanto en el plano creador, sino en ciertas tomas de posición —más inmediatas, más circunstanciales—, donde, reclamado por un hecho que exige respuesta, el escritor debe definirse sin vuelta de hoja: en un editorial, en la firma de un manifiesto, en un ensayo. Entonces, sí: o se compromete, o se complica.

Para nosotros, pues, el compromiso nace en el escritor de una actitud lúcida en la rebeldía.

Pero la obra de creación, que, por supuesto, reflejará de algún modo ese compromiso, exige, fundamentalmente, ser bella: esto y la profundidad de su testimonio —que no tiene por qué ser social, pero que, repetimos, de alguna manera expresará la visión del mundo del hombre que escribe—, determinan, más que el compromiso, la grandeza de la literatura, del arte. Su revolucionaria utilidad.

abelardo castillo

(1) NOTA: La imposibilidad material de publicar íntegro este "reportaje", que (modificado para esta ocasión) pertenece, en lo fundamental, a un trabajo más vasto, "El Mito de Prometeo o el Hombre Revolucionario" que terminaremos algún día (o tal vez no), se agrava por el siguiente hecho: ya en prensa El Escarabajo nos llega un manuscrito de Marcos Ana, un artículo de Jaroslav Balík, el cuento de Roa Bastos. Motivo más que suficiente para postergar, hasta el próximo número, la mencionada aclaración y el resto de este apunte.

agosto
roa bastos

EL TERRORISTA

cuento

Baja la escalera del subterráneo, aferrando el maletín, entre las oleadas del gentío que entra y sale. Despacio, en la actitud de quien se va ubicando mentalmente en un sitio conocido. Es preciso asegurarse de no haber errado; aunque qué importancia tendría. Aquí o en otro sitio, daría lo mismo. Es aquí. Ha hecho varias veces el descenso. Lo hará una vez más aún. La entrada de azulejos blancos, cubiertos de afiches. La escalera, el falso rellano, casi al final. El pasamanos astillado a la derecha, en el ángulo del primer rellano. Por allí bajaron con Martín anoche, pero la estación estaba casi desierta. Por allí baja ahora, más lentamente que todos los demás a contrapelo de los que se atropellan en el brete. Son treinta y tres escalones de cemento con la guarda de hierro en los bordes. No los cuenta ahora quizás. Los sentirá uno a uno bajo las suelas. Ha de descenderlos entre jirones de frases, de ruidos, de voces ininteligibles. Tendrá que apretar el maletín sobre el pecho con los dos brazos, en los apretujones. El tableteo de los molinetes saldrá a su encuentro, cada vez más cercano. En la saliente de una columna, al costado de la verja, se detendrá. Se palpará los bolsillos. Sacará las monedas. No sabe cuántas. Ha habido un cambio de tarifas últimamente. Una moneda, dos, tres. Probará en la ranura, entre las descargas cerradas que disparan los demás molinetes, hasta que el suyo, girando sobre el resorte, soltará también los brazos de madera. Pasará con el maletín en alto. El quiosco está a la izquierda, un poco después de la columna tras la cual se ha detenido a sacar las monedas. El hombre agachado sobre las hileras de periódicos y revistas sólo se ocupará de su negocio. Ahora no tendrá más que avanzar por el andén repleto hasta el sitio que marcó

Martín. Entre el quiosco y la columna hay un hueco, en el cual podrá recostarse simulando la espera de un tren. Será fácil; nada más que inclinarse un poco de costado. Empujará luego el maletín con el pie, deslizándolo bajo la estantería. Ya está. No ha tenido que esperar siquiera a que el hombre hiciera alguna venta o se entretuviese con el recuento del vuelto. Le ha dado la espalda todo el tiempo. Busca el reloj en el andén. No lo ve. No importa. El otro, escondido en el maletín, es el que cuenta. Tiene marcada una hora. Nadie sabrá de él hasta que haga estallar la carga. Pero entonces...

... Manoteo ciegamente para asirme a una saliente, a una rama, a una raíz, quizás inhallable en la pétreo garganta. Las ráfagas retumban con largos ecos a mis espaldas. Los haces de los reflectores barren de orilla a orilla la revuelta corriente que humea su cerrazón nocturna. Sigo pujando hacia arriba, jadeante, buscando ocupar el menor espacio, ofrecer el menor blanco posible. Al fin salgo a la superficie, completamente empapado. Un golpe de aire me da en la cara. La oscuridad se llena de reflejos, de formas en movimiento, de planos que chocan sin ruido unos con otros. Me detengo en el barro con ese cuerpo que llevo a rastras, que titubeo en esconder porque los ramalazos amarillos alumbran aún cada mota del terreno. Lo suelto al fin tras unos matorrales. Las depresiones de la barranca vuelven a hamacarse a mi alrededor, ceden bajo mis pies, amenazan caérseme encima. Me detengo, miro fijamente hacia abajo, en plumada, el suelo, la oscuridad, entre mis pies. El contorno se repliega a los costados, en una especie de tregua, agitado, borroso, pero al acecho, hinchándose, deshinchándose con la respiración que se apela con fuerza, expulso esa flema viscosa, fétida, que me metió el río, que todavía amenaza ahogarme...

—Los diarios... las revistas de mañana... todas las revistas... Los diarios... con el incendio del local socialista...

La voz del encargado del quiosco prevalece sobre el rumor del andén. Un grupo de muchachas del Liceo. Converse, rien, junto a la estantería, comentando la foto de un actor de moda que sonríe sofisticado en la tapa de una revista.

Los gritos del encargado estimulan las ventas. Recoge las monedas, entrega los ejemplares después de plegarlos por la mitad. Cada vez más rápido, en un "crescendo" que se propaga por contagio. En la primera plana está el local incendiado, a la luz de los reflectores, entre las motobombas, la aglomeración de curiosos, las llamas, el humo, los chorros de agua, que la retícula del grabado difumina aún más. Llega el trén. El público se arremolina en las puertas, pugnando por entrar en los coches ya repletos. Por un momento, el andén se vacía. Teo se halla apoyado de espal-

das en la verja. Al bajar el diario, aparece su rostro contraído, perlado de sudor. El movimiento de las manos continúa hacia abajo dejando caer el diario. Pasa por encima, sin cuidarse de recogerlo. El vendedor lo mira de reojo, pero ya está de espaldas otra vez. Avanza hacia los molinetes. Nuevos remezones de pasajeros colocan monedas en las ranuras, se apuran por pasar. Los retumbos empiezan a arreciar otra vez.

—Los diarios... Matan bárbaramente al sereno...

Se desplaza de uno a otro molinete, procurando salir, pero los que entran se lo impiden empujándolo de aquí para allá. Prueba el último molinete, que está vacío, el de los peses libres. Forceja con las manos, a empujones. El guarda sale de la cabina.

—¿No ve que ése no abre para afuera?

Sigue obstinándose, ciego, sordo, aferrado convulsivamente a las barras de madera. El guarda le da un empujón.

—¡Por ahí no, animal!

Se sacude, se vuelve de golpe. El guarda retrocede atemorizado. Cuando ya está a punto de echarse encima, Teo se contiene. Los puños caen a los costados. Aprovechando un claro, sale, se abre paso a trompicones entre las oleadas del gentío.

... que después de quince años te ahoga todavía. Durante un trecho, araso durante toda la noche, continuaste arrastrando el cuerpo de tu compañero para abandonarlo luego entre la maleza de la orilla. Lo dejaste allí porque no ibas a poder subir la barranca con ese peso desarticulado, inerte. Creíste que habías llegado a tierra extraña, al otro lado del río. Miras hacia atrás, querrias volver, has insinuado incluso el movimiento de retroceso; pero es hacia adelante que continuas andando con la barbilla hundida en el pecho...

Las lajas se desplazan bajo los zapatos, las baldosas de la vereda; luego una franja de asfalto manchada de aceite, entrecruzada de rápidas sombras que pasan silbando. Lajas otra vez, césped, un sendero de pedregullo rojizo cruje bajo sus pasos, entre un revuelo de palomas. No todas vuelan; algunas se alejan o lo preceden al paso, sin apuro, ceremoniosas, moviendo mucho las cabezas sobre los cuellos azulados y metálicos, con un voluptuoso runruneo. Los automóviles han dejado de pasar. Cruza la calle, el zaguán. ¿Te extrañas, Teo? ¿Tan pronto has podido llegar al inquilinato? Mira parpadeando un poco a su alrededor. No hay nadie en el patio. Se agacha a beber en el pico de la pileta, que alguien ha dejado a medio cerrar. No hay más ruido que ése. Le cuesta encontrar la dirección del agua. El chorrito arqueado por el viento, salta hacia arriba, le moja la cara, el pecho, las manos apoyadas en el borde de la pila. Ve a Rosa que sale de la cocina, ya vestida para el viaje. Desde abajo,

(Continúa en pág. 38)



LOS JUEGOS

Números atrás publicamos la foto de una muchacha, nada más que porque era linda. Debió ser ésta. Una revista —la nuestra, al menos— tiene fantaseos secretos, cabalísticas para adentro, risas que uno le cuelga a la literatura como esa lata en la cola de un gran perro melancólico, cuando era chico. Según esto, Marilyn, nunca seremos académicos. Lo que nos gusta de esta foto, por ejemplo, son las chispas. Los argentinos tenemos dos modos de decir qué picardía, cuando el otro hace algo infantil, imprevisto, una morisqueta, o cuando hace algo triste. Cuál, ahora. No nos pasó ni con Faulkner, ni con Hesse; a lo mejor con Hemingway, pero igual era distinto. Casada con Arthur Miller, uno medio se sentía orgulloso, lucién-dose por parte de literatura; después, cuando la película con Sir Lawrence, era como si Shakespeare, revoleando la gorguera, le guiñara un ojo a la reina Victoria, y uno iba al cine como quien dice: chupate esta mandarina. Y después, cualquier día, mientras preparábamos este número, nos llegó un poema de Yánover, y de golpe, cinco más, de otros poetas, con el mismo nombre de mujer por título, con una metáfora rubia, con la palabra novia en todos. No quisimos elegir, y recor-tamos esta foto. Por las chispas.



GRi

“chi non castiga il male, vuol che si faccia”

leonardo da vinci

lleRíAs

LAS PIRAMIDES

Y EL SOL

VALVERT. — ¡Voy a echarle una pulla que le hiera! (colocándose con fatuidad delante de Cyrano, que lo observa atentamente.) Tenéis una... nariz... muy... grande.

CYRANO. — (Gravemente) Mucho.

VALVERT. — ¡Ja! ¡Ja!

CYRANO. — (Imperturbable) ¿Y qué más?

CYRANO DE BERGERAC

Montaigne cuenta, nos parece que fue Montaigne, la anécdota aquella del rey de Macedonia, Arquelao, quien, en plena calle, recibió un baldazo —o su equivalente helénico, no por eso, menos lleno de agua, sorprendente e injurioso—. Arquelao, sin embargo, no se fastidió: “no me mojé a mí” (dicen que dijo) “sino a quien creía que yo era”. Algo de eso nos pasó a nosotros en la revista **Vuelo**, pero —esta vez— en la sección **El Zoo de Papel**. Se dirá que no somos monarcas, ni siquiera macedónicos. Justo. Por eso vamos a darnos por aludidos y a restablecer nuestro origen, ingeniosamente oscurecido por el escritor de **Vuelo**. Dice con talento:

“Hojeamos el voluminoso libro. Nos detuvimos en la letra E y con el índice buscamos la palabra. Leímos: ‘Insecto coleóptero / cualquier coleóptero de cuerpo ovalado y cabeza corta (!!)...’ ¡Cáspita! cerramos el libro de un solo golpe. Estábamos perplejos. No debimos buscarle la séptima pata al escarabajo, aunque fuese tan áurea como los guijarros del Riachuelo”. (Vuelo, página 6, Avellaneda). Otro rasgo astuto sería, nos parece a nosotros, recordar que el escarabajo arrastra con la cabeza una esferita, que, si bien los egipcios imaginativos suponían el Sol, cualquiera sabe que se trata simplemente, de una bolita de excrementos.



Lolita, la novela de Wladimir Nabokov editada por "Sur" y Doña Victoria Ocampo, ha sido mandada retirar de la circulación definitivamente... El fallo del Dr. Néstor Cichero, al que se adhieren

Desde esta página, y también desde las otras, hemos hablado alguna vez de la posición de Sur y de su venerable director, Victoria Ocampo. Hemos hablado, asimismo, de Lolita. Insistimos. Pero esta vez no para atacar (al menos no a Sur, Victoria Ocampo o Lolita), sino para denunciar algo, que si de alguna manera nos regocija, también nos alarma. Nos referimos a la noticia que, cariacontecidos, leímos en El Mundo del 13 de Setiembre: el artículo decía: "El fallo del Dr. Néstor Cichero, al que se adhieren los camaristas Dr. Abel M.

Fleitas y Miguel Sánchez de Bustamante, considera que la libre expresión del pensamiento, inherente a la dignidad del ser humano, encuentra su valla insalvable en la necesidad de proteger la moralidad pública, y que "Lolita", por mucho que la defiendan los "snob" y los pelicularos, es algo intolerable como ejemplo literario" (Sic). Claro que la fervorosa predisposición al analfabetismo, por parte de nuestros letrados, acabará, un día, por transformarnos a nosotros en iletrados. Pero ahora, caballeros, se les ha ido la mano. No podemos consentir que con la excusa de "la Coccinelle y otras indecencias", y de no "divulgar la pasión de los hombres maduros por las niñas adolescentes o apenas púberes", lo que enloda la reputación de Poe, entre otras quinientas, la de Goethe, y prohíbe tácitamente a Dostoiewski, se trate a la mayoría de los escritores argentinos de "pelicularos", y a nosotros —porque si bien Lolita no nos gustó, como tampoco nos gustó El Reposo del Guerrero, nos creemos con más derecho a defenderlas, como los hicimos, del que puede tener, para prohibirlas, un señor cuya sensibilidad literaria se nutre del Código Penal—, y, por si fuera poco, que simulando "proteger la moralidad pública" (sic) se oculte un designio inconfesable. Porque el fallo de los doctores nombrados, según El Mundo, dice: "Lolita", la novela de Wladimir Nabokov editada por "Sur" y doña Victoria Ocampo ha sido mandada retirar de la circulación definitivamente...". Y uno podrá no estar de acuerdo con doña Victoria Ocampo, pero, retirarla de circulación definitivamente, nos parece, por lo menos, una gran falta de respeto.



Constantini (1º Premio de nuestro concurso anterior, y jurado del actual) durante una "Revista Oral" del escarabajo, en Santa Fe.

PARA MUESTRA BASTA UN BOTÓN

de nuevo a 30 pesos

Vayan abrochándose la expectativa. Próximo número: Carlos Fuentes, ensayo sobre Faulkner. Lautaro Murúa, como 89 preguntas astutas. George Sadoul, 5 preguntas, no tan astutas. Constantin Fedin, charlas con la juventud: "Sobre el realismo"; Pablo Nenua y Ehreburg, declaraciones en el de la Paz. El ojo de la enredadera. William Saroyan, cuento. Catú, Carlos Alonso. Paul Eluard. "Reportaje a nosotros mismos", donde se aclara el profundo misterio. Más treponema. Allso Sprach el señor Núñez. Cuentos varios. Increíble de Prometeo, poema de Huasi. Escarabascopio. Más poemas. Citas, metáforas, alegorías, sinécdoques, oximorones, pronombres enclíticos, etc. Otras cosas de gente célebre, como ser Sartre (del que aún no conseguimos nada, pero ya se verá, ya se verá), cosas de gente no tan célebre, y además: "¿Qué es, realmente, la teoría de la Relatividad de Albert Einstein"?

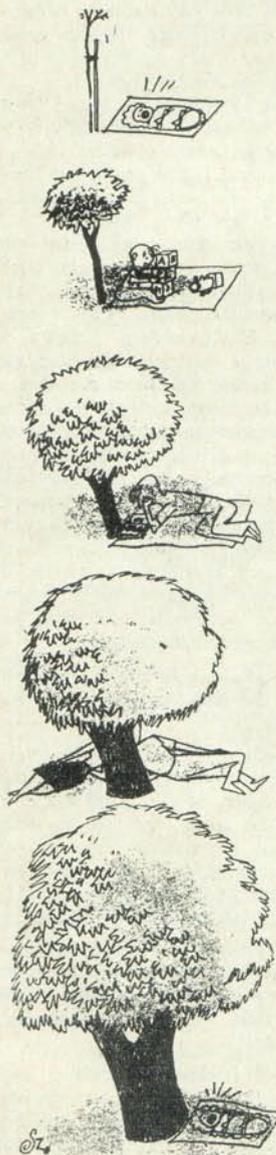
No sé.

estar frente a un ensayista profundamente ignorante. Lo que sería divertido si no nos indignara. La escrupulosa mezquindad del artículo, innoble hasta en el acápite, está bastante bien ejemplificada por este hecho: Massota, que al citar a Correas lo autoriza a juzgar a Erdosain ("Un pobre tipo equivocado. Un maniático pensativo. Algo inmundado.) afirma que el relato "La narración de una historia", de donde eligió la cita, es un "vigoroso y formidable cuento" (sic). Nosotros, que también leímos a Correas, vamos a citar a Engels: "Evidentemente, escribió una vez, habrá que quitar a Shakespeare de su pedestal y poner el trasero del señor Benedix allí".

SOBRE ROBERTO ARLT y APARECE EL TRASERO DEL SEÑOR BENEDIX.

DONDE SE DESCUBRE EL 7º INTENTO FRUSTRADO DE ESCRIBIR

El último número de Hoy en la Cultura (setiembre), que venía hermoso con Manuel Rojas, Ricardo Muller, Kordon, Raúl Larra, Orgambide, Iverna Codina, Aristóbulo Etchegaray, fue parcialmente obliterado por un artículo sobre Roberto Arlt del señor Oscar Massota, quien, luego de informarnos su estado de ánimo, narra con agilidad cómo pone y saca la hoja de la máquina, va hacia el teléfono, cavila, recuerda que tiene 80 páginas más sobre el mismo tema, se frustra y declara: "la única nota que me era posible escribir sobre Arlt debería reflejar mi imposibilidad de escribirla" (sic). El resultado, hay que reconocerlo, es inobjetable. Massota, formidablemente, acaba de descubrir que si en seis artículos distintos no consigue decir nada, publicándolos a todos juntos, con el título "Seis intentos frustrados de escribir sobre Arlt", obtiene un largo artículo, donde tampoco consigue decir nada, pero, eso sí, desde diferentes puntos de vista. Pese a que Massota no recurre al uso de las ideas, lo que dificulta un poco la lectura, uno recoge la clara impresión de



Sartre

opina sobre

VISCONTI FELLINI



ANTONIONI

MARIENBAD

y ROBBE-GRILLET

P. — ¿Piensa que la situación de Italia se refleja en su cultura, en su vida artística y literaria?

R. — Existe siempre una diferencia entre la vida espontánea de un país y su expresión literaria. He hablado con frecuencia de compromiso precisamente porque estoy convencido de que la literatura no corresponde jamás al conjunto de los problemas y de las manifestaciones de la vida real de un país. Por lo que respecta a Italia conozco demasiado poco la literatura italiana y los problemas de la sociedad italiana de hoy para poder decir si la literatura expresa adecuadamente esta vida popular que tanto me agrada entre ustedes.

P. — ¿Y el cine?

R. — Los films italianos y en particular los films neorrealistas han sido una expresión auténtica, espontánea, de Italia; algo que daba un sentido preciso a una infinidad de fenómenos que quizá advirtiera el que venía a Italia como turista, pero cuyo verdadero significado le quedaba con frecuencia oculto.

P. — ¿Recuerda algún film que haya tenido para Ud. esta función, digamos, esclarecedora?

R. — "I vitelloni", por ejemplo, aun cuando en cierto sentido es un film injusto, incompleto...

P. — ¿Por qué injusto?

R. — Porque no encuadra la situa-

ción de los jóvenes "vitelloni" en la situación colectiva. O, en otras palabras, porque no tiene en cuenta las causas que pueden inducir a los hombres a no trabajar, a perder el tiempo. Está claro que unos jóvenes que no trabajan expresan, aunque sea indirectamente, las crisis de desempleo de su país, la dificultad de insertarse naturalmente en un aparato productivo.

P. — Pero aparte de esto... ¿El film le ha parecido importante?

R. — Sí, porque en "I vitelloni" la descripción externa y espontánea de la vida italiana, con su lado terriblemente melancólico dentro de la aparente alegría, me ha parecido de una notable profundidad. Creo que desde este punto de vista "I vitelloni" es una obra maestra.

P. — ¿Y los últimos films de Antonioni? ¿Cree que su éxito depende de la actualidad de la temática que le inspira?

R. — También Antonioni es autor de una obra maestra, "L'avventura". Este film es muy importante, al menos en la medida en que se propone mostrar lo que hay de precario y de irreal en las relaciones entre los hombres. En este ámbito Antonioni aporta indudablemente algo importante.

P. — ¿Y "La notte"?

R. — En "La notte" Antonioni introduce una cantidad de puntos de vista que me parecen muy discutibles. Creo que su tentativa de explicar la vida mo-

derna ha fallado. Un avión que pasa, una casa en construcción o un embotellamiento de tráfico no pueden caracterizar seriamente la vida moderna. Y luego, tampoco es verdad, para mí, que el escritor de hoy esté tan tentado o seducido por los industriales como el film quería hacer creer, o que en cualquier caso lo esté en Italia más de lo que pueda estarlo en Francia. Para nosotros la conversación entre el gran industrial y el joven novelista es completamente inverosímil y creo que lo será también para ustedes. No quiero decir con esto que no existan intelectuales "snobs" que desean ser recibidos por los ricos. Quiero decir que no hablarían así en ningún caso y que tampoco los industriales se dirigirían a ellos en estos términos.

EL ERROR DE ANTONIONI

P. — ¿De qué depende, según Ud., el error cometido por Antonioni?

R. — Creo que de alguna inhibición personal suya. O quizá de la contradicción que vive en sí mismo. Porque Antonioni es al mismo tiempo guionista y realizador, o sea alguien que utiliza un arte que es también una técnica y una industria. Puede que este "Antonioni contra Antonioni" esclarezca en el film la discusión entre el industrial y el joven novelista. Otro límite del film es algo que ya empieza a ser enojoso en las novelas y los films italianos: la "dolce vita" y sus personajes, estas personas que no tienen nunca nada que hacer y que, si tienen algo que hacer, son considerados siempre desde fuera de su trabajo. Yo frecuento poco a los industriales y no tengo excesiva simpatía por su ambiente, pero me doy cuenta de que también respecto a ellos es preciso recordar que trabajan en sus fábricas y que pertenecen al mundo de las responsabilidades. Hay por tanto que verlos y juzgarlos en su trabajo. Bien o mal, pero en su trabajo. Uno de estos industriales, en una conversación que tiene lugar al fin de la noche, cuando está cansadísimo, no es él mismo; así, todos los personajes del film me han parecido muy irrealizados.

P. — ¿Es que lo que Antonioni quiere mostrar de ellos, es justamente su irrealización?

R. — Sin duda. Pero hubiese sido mejor que se refiriese a otras clases, a otras capas de la sociedad. Hubiera debido, en suma, mostrar las relaciones reales de producción que condicionan las relaciones entre los hombres antes que presentar personas ofuscadas alrededor de las dos de la mañana.

P. — Pasemos si no le desagrada, a la narrativa. ¿Piensa que la novela italiana, en sus principales manifestaciones, refleja válidamente nuestra realidad social?

R. — No conozco todavía a Verga (que en Francia es completamente ignorado, aunque existe una reciente traducción del "Maestro don Gesualdo"). Reconozco en efecto que existe una tra-

dición de la novela italiana: no sólo en las novelas cortas de Pirandello, sino también en la obra del gran novelista Italo Svevo, cuya importancia es seguramente superior a la de su contemporáneo Musil. Creo que la novela italiana actual se inserta en esta tradición.

P. — ¿Cree que se trata solamente de inserción, o de algo más?

R. — Hay algo más, con toda seguridad. Svevo quedaba todavía confinado en los límites de un ambiente burgués que le permitía, por otra parte, sondajes profundos; las novelas de hoy se refieren, por el contrario, a ambientes diversos, populares, obreros y campesinos. Estas novelas conservan, sin embargo, del arte de Svevo algo que los italianos no han perdido, como ha ocurrido entre nosotros, en Francia: la capacidad —de la cual Svevo se vale con estilo trágico y seco— de llegar a la íntima profundidad psicológica.

P. — ¿Cree que esta capacidad la tienen también los nuevos escritores, no obstante el interés predominantemente social de su temática?

R. — En todo caso no veo, hoy por hoy, nada parangonable entre nosotros, al menos desde este punto de vista, a la narrativa italiana. No es que falten óptimas novelas en Francia, pero creo que su estructura adopta formas completamente diferentes. En particular la novela de la "escuela de la mirada" busca un modo de expresión diferente más que una mayor individualización de los personajes. Creo que en determinados exponentes de estas tendencias, en Robbe-Grillet por ejemplo, existe una voluntad de esteticismo que le induce a abandonarse por entero al procedimiento técnico. Ellos quieren renovar la visión del novelista y ofrecer al lector algo distinto de lo que se le ofrece habitualmente.

P. — ¿No le parece en cualquier caso positivo el esfuerzo de descondicionar al lector, de liberarle de todos los mitos típicos de nuestra sensibilidad burguesa?

R. — Es evidente que los lectores son en gran parte burgueses, que el escritor es casi siempre pequeño-burgués y que lectores y escritores han permanecido durante mucho tiempo aferrados a estos mitos de su mundo. Por ello el esfuerzo de describir las cosas en su desnudez, sin los condicionamientos típicos de la sensibilidad burguesa, es una renovación bastante radical y de por sí interesante. Sea que se trate de un modo de investigar la totalidad que no se cumple nunca, como en Butor, sea que se trate, como en Robbe-Grillet, de una necesidad de volver a tomar los objetos en su desnudez, el fenómeno es siempre de notable interés.

P. — ¿No cree, sin embargo, que esta tendencia pueda ser también peligrosa?

R. — Sí. Peligrosa y esquemática. La "escuela de la mirada" tiene el inconveniente de presentar los objetos tal como aparecen a la simple mirada, mien-

tras que de hecho los objetos que vemos aparecen a toda la persona, es decir, no sólo a los sentidos, sino también en una perspectiva dinámica respecto a la acción del que mira. Por consiguiente, la "pura mirada" es peligrosa, porque corre el riesgo de presentar una especie de reconstrucción onírica de la realidad pretendiéndola más real que la verdadera, la que nos circunda, la que nos constriñe a defendernos, nos compromete y nos hace obrar.

P. — El hecho de que muchos aspectos de lo real hayan sido suprimidos ha dado lugar aquí en Italia, a una cierta desconfianza con relación a algunos de estos libros. Se ha hablado de manifestación cultural reaccionaria, explicándolo más o menos en estos términos: ¿Cuando una novela no dice nada, quiere decir que no puede ya decir nada más por qué tiene inhibiciones de tipo social?

R. — Creo que es injusto. No es que no haya algo de verdad en esta interpretación, o que no exista en cierta medida un esfuerzo por desviar a la literatura de su fin real, que es el de expresar la totalidad humana; pero no se puede olvidar que la mayor parte de los escritores de esta tendencia son los mismos hombres que han firmado el manifiesto de los 121, que tomaba una posición absolutamente nítida y vigorosa por la paz en Argelia. Me parece mucho más interesante, en este caso, intentar comprender por qué estos escritores asumen un compromiso radical en el campo político mientras en el campo de las letras se esfuerzan en mostrar el objeto como una visión que no obliga al hombre. También esto es un compromiso radical, de un radicalismo completamente opuesto al expresado en la política, y no queda excluido el que entre los dos compromisos exista una relación.

P. — ¿En suma, Ud. reprocha al "nouveau roman" un compromiso de pura contemplatividad, sustancialmente intelectualista y mistificador, que rechaza una descripción verdaderamente completa de lo que existe?

R. — Sí. El "nouveau roman" olvida describir lo que existe y no se ve. Por otra parte, en la esfera de la mirada hay una infinidad de cosas que existen en cuanto que están implícitas en lo que se ve y que no son tenidas en cuenta. La mirada es una dimensión que comprende en el fondo todas las demás. Husserl ha dicho que el hombre está afuera, en el mundo, y que cada actitud en el interior del mundo, cada manera por la que está conectado a ese mundo, envuelve todas las demás. En otros términos, la mirada no es una determinada manera de tener las cosas a distancia: significa, naturalmente, verlas donde están, pero también aprehenderlas con una infinidad de caracteres que constituyen su peso, su densidad, su poder de amenaza, la energía que desprenden, las relaciones a través de las cuales las evitamos o las utilizamos: todo lo que pertenece al mundo "exterior" y nos caracteriza en cuanto que

estamos dentro, no fuera, de este mundo exterior. Luego la selección, en el universo mismo de la mirada, de las cosas que son definidas únicamente como "vistas", es la mutilación, no solamente del hombre, sino del mismo campo visual.

P. — ¿Luego puede decirse que los novelistas de la mirada no son tales el fondo.

R. — Exactamente. Ocultan lo que no ven, del mismo modo que, si redujéramos un libro a las palabras leídas, se perdería todo; porque lo esencial en un libro es lo que no se dice o lo que se dice entre líneas, o lo que es sugerido y va más allá de las palabras. Y es precisamente esto lo que por una especie de voluntaria abstracción suprime la mirada.

P. — ¿Así pues, el "nouveau roman", cae abiertamente en el intelectualismo?

R. — Sí. Y precisamente en el sentido de que el intelectualismo no ve al hombre como un ser condicionado por el mundo y que intenta por todos los medios estabilizarse o, mejor dicho, reestabilizarse. En el hombre la conciencia es una acción; no se puede distinguir, pues, en él el teórico del práctico: en el hombre la teoría es un momento de lo que se llama la praxis o la lucha por la vida. Todas las novelas "de la mirada" son novelas sin actos en los cuales viene concedida a la conciencia una primacía sobre la acción.

P. — ¿Y las "jóvenes novelas"?

R. — Incluso las que no pertenecen a la escuela "de la mirada", como por ejemplo las novelas de Nathalie Sarraute, no nos muestran verdaderas relaciones entre personas, esto es, relaciones que impliquen verdaderas luchas, verdaderas contradicciones, verdaderas inserciones en contextos concretos: su mundo cognoscible pero microscópico está constituido por aquellos sentimientos vagos y ligeros, súbitamente aparecidos y súbitamente disueltos, que, por ejemplo, unen en un saloncillo a personas ora un poco irritadas, ora un poco cariñosas, ora un poco rechazadas o un poco reclamadas por el vecino.

P. — ¿Por qué considera inaceptable la idea de un escritor no comprometido?



Cómo leer a Robbe-Grillet, por SINE.

R. — Porque considero inaceptable la negación de la lucha humana. Desde este punto de vista creo que la novela "de la mirada" está mal inserta en la realidad. Aun así es un hecho que debemos tener en cuenta, aun así debemos reconocer que no es una moda, un snobismo, sino una determinación de los autores de querer volver a coger las cosas en su punto de partida. Es justo liberar de los mitos a personas y cosas, es justo hacerlo también en la novela, pero es preciso que esta liberación venga dada al nivel de la lucha del hombre por la vida. En otras palabras, el escritor es un hombre total que debe expresar al hombre total. Hoy, en Francia, el hombre total es el que está condicionado por la guerra de Argelia, amenazado por la guerra atómica, perteneciente a una determinada clase. Esto no quiere decir, y precisamente el ejemplo de los escritores italianos es esclarecedor en este sentido, que se deba abandonar la psicología, que sea necesario caer en el esquematismo, sino que cuando Robbe-Grillet escribe una novela "de la mirada" se automutila en la medida en que mutila al mundo.

P. — ¿Es decir que Robbe-Grillet en sus libros no es él mismo?

R. — Diría más bien que lo es a pesar suyo. Encontramos efectivamente en las novelas de Robbe-Grillet temas analíticos profundísimos, como por ejemplo en "El mirón"; donde objetos de todas clases son asociados a un acto de violencia y representan una obsesión agudamente subjetiva. Pero cuando leemos las teorías de Robbe-Grillet podemos constatar que niega todo lo que hay de profundo en "El mirón"; queda desconcertado cuando se le habla de ello, como si esta profundidad la hubiese alcanzado a pesar suyo. Querría permanecer en un plano en el que el objeto fuese conocido en virtud de una relación mucho más íntima. Pero no se alcanza una intimidad profunda con una cosa cuando se limita uno a mirarla. Para mí un escritor es total cuando expresa no sólo las cosas que ve, sino también las que no ve y que existen dentro y fuera de él.

P. — Pero ¿esto no significa imponer al escritor un canon particular?

R. — No, porque yo digo que el escritor debe expresar la condición humana y no que deba expresarla de esta o aquella manera. De hecho han alcanzado el mismo resultado escritores que parten de presupuestos totalmente diferentes. Más que el método adoptado cuenta la exigencia de describir la lucha por la vida, de volver a sumergir al lector en lo que es la lucha por la vida; he aquí lo que es para mí el compromiso. Kafka lo ha logrado partiendo de su psicología, de su ser, y contemporáneamente del ambiente hebreo que le condicionaba, un ambiente en el cual estaba al mismo tiempo integrado y desintegrado.

MARIENBAD

P. — Según Ud. ¿"L'année dernière à Marienbad" es susceptible de los

mismos reproches que el "nouveaux roman".

R. — Ciertamente. En "Marienbad" hay simplemente una descripción y los personajes de la historia nos aparecen como hombres pasivos: en el momento en que actuaran dejarían de ser ellos mismos. La falta de un compromiso práctico irreversible priva de realidad al film: a cada instante se puede volver atrás, no se sabe en qué época se desarrollan los acontecimientos, no se sabe si el hombre dice la verdad o no, no se sabe si verdaderamente ha forzado a la mujer o si ésta se le ha entregado: pero si la hubiese forzado habría una irreversibilidad tal que ella no querría volverle a ver, que el marido habría intervenido y, por consiguiente, habría sucedido algo irreparable. Lo mismo vale para la hipótesis contraria: pero en la medida en que no ha sucedido ni uno ni otro hecho no sucede nada, no estamos en la realidad. En la realidad existe de hecho un "tempo" de sueño, pero sólo como preparación a lo que debe acaecer, esto es, a los hechos.

P. — Robbe-Grillet le respondería que el verdadero desarrollo de los hechos no cuenta, porque es extraño al que narra. Este es un argumento sobre el que le gusta insistir. ¿Ud. qué piensa de ello?

R. — Pienso que tiene razón en la medida en que quiere decir que el relato no equivale al hecho narrado: no es lo mismo decir que se ha hecho una cosa y haberla hecho realmente. Pero puesto que la novela es la narración de un hecho, ocurre que en esta novela es evidente la concatenación absoluta irreductible que determina la irreversibilidad; por lo cual, si yo, por ejemplo, tengo cincuenta y siete años, no puedo decir que tengo cincuenta y cuatro o cincuenta y cinco.

P. — ¿Pero Robbe-Grillet ha declarado que nos corresponde a nosotros, los espectadores, aportar al film lo que queremos?

R. — Esto es falso, porque los hechos se imponen al público a través del film o del libro: si veo un hombre que mata a otro, tal acontecimiento se me impone necesariamente en el espíritu y crea en la obra misma una irreversibilidad del tiempo: así cuando más tarde veo a este hombre intentar escapar a la policía o de una venganza, me explico su conducta en base al acto precedente, que ha sido aquel y no otro, y sin el cual el resto no tendría sentido. Si por el contrario no se me impone nada, no apporto nada tampoco al film o al libro o, más bien, coloco aquellas vagas fantasmagorías que puedo tener en sueños, fantasmas que no pertenecen a nadie y que no me comprometen en absoluto. No soy cómplice ni siquiera en sueños. Por el contrario, si la historia cuenta algo que ha sucedido realmente, si por ejemplo ha habido forzamiento, mi toma de posición es inevitable: o me abandono a una ensoñación de tipo sexual, o condeno desde el punto de vista moral; en todo caso intervengo poniendo algo mío. Esto no puedo hacerlo en el caso de

"Marienbad", donde se me solicita sólo para soñar. Querría citar a este respecto un film de hace algunos años, "Senso", de Visconti. Contaba una historia de amor muy desagradable, porque la mujer, en la medida en que esto le conviene, traiciona a todo un grupo de personas que tienen confianza en ella. El hombre, después, es de un vileza repugnante, como es repugnante toda la parte final. Aquí si soy solicitado para aportar todo lo que quiera, porque no puedo dejar de tomar partido: puedo odiar al hombre, creerme más valiente que él, o puedo por el contrario complacerme en esa forma de masoquismo; puedo simpatizar con la mujer no obstante el carácter turbio de su amor, o puedo detestarla. En suma: sólo puede ponerse lo que se quiere en aquellos films o aquellas novelas que tienen una estructura. En los otros no puede ponerse absolutamente nada.

EXITOS PAIDOS

Los libros fundamentales para comprender las crisis sociales de nuestra época y el hombre que las vive.

ERICH FROMM / ¿Podrá sobrevivir el hombre?

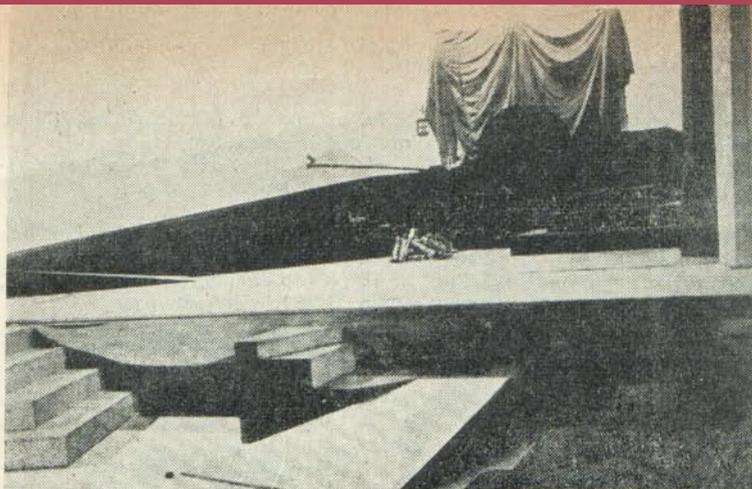
Una investigación sobre los hechos y las ficciones de la política internacional. **Analizando las tremendas complejidades de las relaciones internacionales en sus diversos niveles, Erich Fromm penetra en las relaciones psicológico-sociales de las mismas y procura contestar el interrogante que da título y unidad a este libro**, el último de su gran obra publicada, y una de las más trascendentales para la comprensión de los problemas fundamentales del hombre contemporáneo. / 140 \$.

ZEVEDEI BARBU / Psicología de la democracia y de la dictadura.

Un eminente psicólogo social analiza el **origen, el desarrollo y el estado actual de dos importantes aspectos políticos de las sociedades occidentales: la democracia y el totalitarismo**. Estudiando los procesos históricos básicos que llevaron a su formación, se presenta un detallado examen de la estructura de las sociedades democráticas y totalitarias de la personalidad y de los individuos que la integran. 260 \$.

CENTRAL DEL LIBRO PSICOLOGICO

Cabildo 2454 / T. E. 73-4888



Escenografía de Antón para Medea

Cuentan que actuando Lucien Guitri, célebre por su orgullo, en un drama de Shakespeare, un espectador que se había acercado a saludarlo, comenzó a hacer el panegírico de la obra: que la profundidad de los personajes, que la belleza del idioma, que esto, que el otro y hasta las pausas, tan bien colocadas. A lo que el actor, ya cansado, contestó: En efecto. Pero, ¿Sabe usted? las pausas, son mías. Intérpretes magníficos de una pieza, "Sempronio el peluquero", donde lo mejor son los silencios, Nuevo Teatro, hoy, nos contesta. Ni falta que hace presentarlos; anda, por ahí, un libro que nos habla de sus diez años ejemplares de actuación; andan, por Europa, Alejandra Boero y Pedro Asquini, becados por el Fondo Nacional de las Artes. Ramonet, Alterio, Pagani y Correa, asumen, pues, la responsabilidad de los directores. La risa va a ser cuando vuelvan.

1) ¿El actor, es un creador?

Ramonet: Sí, en su plano. Hay un plano de creación del dramaturgo (caracteres, situaciones; a veces, ideas...); un plano de la creación del director (clima, línea, totalidad, armonía, etc.) y un plano del actor: realidad, vivencia, comunicación, que no serían posibles sin su acto creador constantemente ejercitado en cada representación, y que, en última instancia, pueden ser generadas o matadas en germen por él, cada día.

Correa: Además, selecciona entre sus medios expresivos aquellos que convengan a su personaje; ¿no inventa, acaso, una personalidad diferente a la suya?

Alterio: No estoy de acuerdo. Yo creo que el actor se limita a la imitación psicossomática, que luego pule y adapta. Pero no creo que eso sea, en esencia, crear.

2) ¿El teatro es siempre comprometido? Y si no, ¿cuándo no?

Ramonet: (luego de una consulta). Aquí estamos todos de acuerdo. Nosotros pensamos que el teatro (arte en

el cual se habla) es siempre comprometido. En los casos en que "no" (?) está comprometido con el silencio. Y el silencio (lo sabe el hombre desde sus más antiguos refranes) es siempre cómplice de algo.

3) A la escuela de Nuevo Teatro ¿en que orientación (sistema) la ubicaría?

Ramonet: En Stanislavky, en cierto modo. En cierto modo porque Stanislavky y el naturalismo son difícilmente separables; y el naturalismo no alcanza ya a penetrar la realidad de nuestra época. Esto no quiere decir que pretendamos haber "superado" a Stanislavky (generalmente somos bastante menos profundos que él), pero él no se seguiría fielmente a sí mismo en 1962.

Pagani: Agregue que en cuanto a ética teatral seguimos a Antoine.

Correa: Y a Romain Rolland.

4) Si tuviera que elegir un nombre artístico para representar al siglo ¿Cuál elegiría?

Alterio: Chaplin.

Correa: Elija: Sartre, Picasso, Chaplin, yo.

Pagani: Chaplin.

Ramonet: Sartre.

5) ¿Qué se entiende por teatro independiente y profesional?

Ramonet: Hay un teatro profesional comercial y uno serio. Del primero no vamos a hablar ¿para qué? Entre el segundo (por ej.: G. T. A.) y el nuestro artísticamente las diferencias se van achicando. Lo fundamental creo que es lo institucional.

Correa: ¡Eso! Nosotros intentamos (y lo hacemos) crear instituciones teatrales. Nos interesa fundamentalmente la institución. Aquí todos estamos al servicio de ella y realizamos cualquier tipo de labor que sea necesario realizar. G. T. A. es un "grupo" de gente de teatro, que hace buen teatro. Nada más.

Alterio: Otra diferencia es nuestra total independencia de todo criterio empresarial.

Pagani: Además nosotros no elegimos nuestras piezas de acuerdo a lo que el público "pide" sino a lo que creemos

que debemos darle en cada circunstancia.

6) ¿Existe, para ustedes, autor equivalente a Florencio Sánchez en estos tiempos?

Alterio: Sánchez se ha desglosado: está un poco en cada uno de los autores actuales, de una u otra forma. De manera total en ninguno.

RESPUESTA OBLIGATORIA

1) ¿A quién metería en la cárcel?

Ramonet: A los filósofos y artistas de la "Torre de marfil" para que estén en su salsa, y no jodan afuera. A los que usted y yo sabemos, ni siquiera la cárcel.

Pagani: ...Y entonces haríamos escuelas de los cuarteles.

Alterio: No creo en la cárcel como medio correctivo.

Correa: A todos los artistas subversivos y revolucionarios; para que aprendan a no portarse mal. (Señor Comisario: Sáqueme el caño de la carótida).

2) ¿Si se encontrara con Strasberg que le diría?

Ramonet: Le diría: ¿por qué todos

(Continúa en pág. 42)

Androcles y el león



DIALOGO . . . (de pág. 18)

EL HOMBRE, **cansado y triste**: ¡Locos! ¡Eran unos locos! ¿De qué sirve una muerte así? Cuando se está ante el verdugo es indiferente la actitud que se adopta para morir. Se ha perdido la partida.

EL OTRO: No lo creo.

EL HOMBRE: Eres modesto, verdugo. Al fin y al cabo, tú eres hoy el gran vencedor.

EL OTRO: Sólo sé decirte lo que aprendí de los que murieron inocentes y humildes, señor.

EL HOMBRE: ¿Tú aprender también de los inocentes que matas? ¡A esto lo llamo yo ser aprovechado!

EL OTRO: No he olvidado ninguna de esas muertes.

EL HOMBRE: Debes tener una memoria fenomenal.

EL OTRO: No puedo pensar en otra cosa.

EL HOMBRE: ¿Qué te enseñaron los inocentes y humildes?

EL OTRO: "¿Tu poder, verdugo, no tiene fin?"

Silencio.

EL HOMBRE: ¿Cómo? ¿Vacilas? Cuando llegamos al extremo de que ya sólo los verdugos razonan como filósofos. . . ¡Explícate!

EL OTRO: Señor, el poder que se me ha conferido y que yo ejerzo con mis manos, el semicírculo plateado del hacha que cae, el destello del puñal que clavo en las tinieblas de la noche o el suave nudo corredizo que paso alrededor del cuello no son sino una pequeña parte de la fuerza de los que atropellan al ser humano en esta tierra. Todas las violencias se parecen, y por eso mi poder es el de los poderosos: cuando mato, son ellos los que matan por mi mano. Ellos están arriba y yo estoy abajo. Los pretextos varían; van del más espiritual y más noble al más vil, pero yo no tengo pretextos. Ellos mueven el mundo; yo soy el eje inmóvil, alrededor del cual gira su terrible rueda. Ellos dominan y, en el fondo de su terror, se halla mi rostro silencioso; en mis manos enrojecidas encontré su poder la forma definitiva, como el pus que se acumula en una pústula. Yo existo porque toda acción violenta es mala y así, mientras estoy sentado en este escritorio, bajo el resplandor de esta lámpara, ante mi víctima, estrechando con mi mano un puñal, debajo de esta capa de paño usado, empapado de sangre de inocentes, se me desprecia, porque así se descarga sobre mis hombros la ignominia de los poderosos, a fin de que toda su deshonra recaiga sobre mí. Yo soy temido; pero a los poderosos no sólo no se les teme, sino que además se les admira. Disfrutan de sus tesoros, provocando la envidia, pues el poder es engañoso, y hace amar lo que debería odiarse. Así sucede que los compinches y los cómplices se adhieren a los poderosos, y saltan como perros para atrapar las migajas que el déspota les echa para servirse de ellos. El que está arriba vive de la fuerza arrebatada a los de abajo, y viceversa; es una tenebrosa

amalgama de violencia y de miedo, de codicia y de infamia que lo envuelve todo y, al fin, engendra un verdugo, al que se teme más que a mí: ¡es la tiranía, que precipita a diario a las masas, en filas interminables, al degolladero, a la guerra que se avecina, a la guerra estúpida, que no cambia nada y sólo destruye, porque un crimen da origen a otro crimen, una tiranía a otra tiranía, y así, hasta el infinito, como las espirales que se hunden en el infierno!

EL HOMBRE: ¡Calla!

EL OTRO: Usted quiso que hablase, señor.

EL HOMBRE, **desesperado**: ¿Cómo escapar de ti?

EL OTRO: Yo puedo apoderarme de su cuerpo, señor, vencido por la fuerza, que se impone a todo lo que está destinado a convertirse en polvo, pero mi poder no alcanza a la causa por la que usted ha luchado. Sobre ella no tengo poder alguno, porque no se disuelve en polvo. Esto es lo que yo, verdugo, hombre despreciado, he aprendido de los inocentes que cayeron bajo mi hacha y que no se defendieron. El que a la hora de la muerte injusta depone su orgullo, su miedo y hasta su derecho, para morir como un niño, sin maldecir al mundo, obtiene un triunfo como jamás consiguió otro igual ningún déspota. La muerte silenciosa de los humildes, su serenidad, que también me ha envuelto como una oración, la monstruosidad de su ejecución, contraría al buen sentido; esa cosa que, ante el mundo, no es sino una carcajada, menos aún, un encogimiento de hombros, me reveló la impotencia de los injustos, la irrealidad de la muerte y la realidad de lo existente; esa cosa sobre la que no tengo ningún poder, a la que ningún esbirro puede prender, ni ninguna cárcel encerrar, de la que sólo sé que existe, ya que todo criminal está preso en la sombría mazmorra de su propio ser. Si el hombre no fuese más que un cuerpo, señor, todo sería muy sencillo para los tiranos. Podrían levantar sus imperios, como se levantan los muros, sillar sobre sillar, para formar un mundo de piedra. Pero, cualquiera que sea su manera de construir, por grandiosos que sean sus palacios, por inmensos que sean sus medios, por audaces que sean sus planes y por ingeniosos que sean sus intrigas, en los cuerpos de los ajusticiados, que son el material empleado en sus construcciones, en ese material tan endeble, está latente el conocimiento de cómo debería ser el mundo y la conciencia de cómo es; en él se encierra el propósito de Dios, al crear al hombre, y la creencia de que este mundo habrá de ser destruido para que venga Su reino, destruido por una fuerza explosiva más enorme que la del átomo, y que siempre vuelve a modelar al hombre, como si en su masa inerte hubiese una levadura que acaba siempre por hacer saltar los reductos del despotismo, lo mismo que el agua tranquila desintegra las rocas y pulveriza sus bloques, transformándolos en la arena que se escurre entre los dedos de un niño.

EL HOMBRE: ¡Trivialidades! ¡Nada más que trivialidades!

EL OTRO: Hoy sólo tienen importancia las trivialidades, señor.

Silencio.

EL HOMBRE: Se acabó el cigarrillo.

EL OTRO: ¿Quiere otro?

EL HOMBRE: No, ya no quiero más.

EL OTRO: ¿Coñac?

EL HOMBRE: Tampoco.

EL OTRO: ¿Entonces. . . ?

EL HOMBRE: Cierra la ventana. Ya pasa el primer tranvía.

EL OTRO: La ventana está cerrada, señor.

EL HOMBRE: Quise decir cosas elevadas a mi asesino, y ha sido el verdugo quien me ha hablado de cosas sencillas. Yo he luchado por una vida mejor sobre esta tierra, para que no se nos explotara como a las acémilas, a las que se unce al arado. ¡Hala, avanza! ¡Produce pan para los ricos! Y para que prevaleciese la verdad, para que pudiéramos ser no sólo taimados como las serpientes, sino también dulces, como saben ser las palomas y, finalmente, para que nouviésemos que reventar en un desolladero cualquiera, en un campo enlodado o entre tus manos ensangrentadas; para que no fuese necesario pasar por este miedo, este miedo envilecedor que inspira tu oficio. Era una lucha por las cosas evidentes, y es triste una época, en la que hay que luchar por ellas. Pero cuando llega el momento en que tu cuerpo monstruoso se introduce por sorpresa en nuestra morada, como llvido del cielo, entonces se puede ser humilde de nuevo; lo que importa entonces no es lo evidente, sino el perdón de nuestros pecados y la paz de nuestra alma. Lo demás ya no es cosa nuestra, porque se nos quita de las manos. Nuestra lucha era buena, pero nuestra derrota es todavía mejor. Nada de lo que hicimos se pierde. Siempre se reanuda el combate, siempre, en cualquier parte, en un momento dado, alguien toma la iniciativa. ¡Anda verdugo! Apaga la luz. El primer resplandor del alba guiará tus manos.

EL OTRO: Como usted quiera, señor.

EL HOMBRE: Ya está bien.

EL OTRO: Se levanta usted. . .

EL HOMBRE: No tengo nada más que decir. Ya llegó el momento. Toma el puñal.

EL OTRO: ¿Se siente bien en mi brazo, señor?

EL HOMBRE: Muy bien. ¡Clava!

librería NORTE

Pueyrredón 1454

t.e. 84-3944

beatriz
guido

AGUSTINA o el infortunio

cuento

Mi primer pensamiento fue gritar para que volvieran a dormirme, pero la mano sin uñas, pequeña, rojiza, con el índice encorvado de Agustina se apoyó en mi frente. No pensé entonces en los que estaban en la sala y como antes, como siempre, la llamé en voz baja:

—El peine... alcanzame el peine.

Lo tenía pronto en el bolsillo de su delantal a cuadros. Y, boca abajo para ocultar mi llanto, la dejé peinarme.

—¿Qué hora es?

Me acercó el reloj.

—¿Qué día?

Me acercó un calendario.

Como si hubiera sabido cuáles serían mis primeras preguntas después de aquel día. Porque desde aquel día, lo sé, me tienen dormida. Dicen que han pasado dos meses; quizá un día, un instante, una hora: lo mismo da.

Después entraron los demás: mi madre, la suya —la identifiqué por su luto mucho más riguroso—, su amigo, Alberto Laplacette, tal vez mi médico. Me rodearon. Su madre trató de alejar a Agustina.

—No necesitás cuidarla más. Mañana quizá.

Agustina se prendió de la perilla de la cama. Y yo le sonreí para que se quedara junto a mí. Me tranquilizaba su presencia muda, sus ojos mongólicos, muertos, y su sonrisa incongruente. Sabía que al despertar, las voces de los demás me atravesarían tanto o más que su recuerdo.

Tomaron posesión de mi cuarto: mi madre en su mecedora. Entonces grité:

—No, no, allí no...

Alguien me tomó de la mano.

—Basta ya. No podemos tenerte dormida la vida entera. Olvidarás. A tu edad se olvida...

¿Olvidar? Miré a su amigo Laplacette. Los dos lo compartimos. ¿No es cierto? Yo y él: más, mucho más que su madre y su hermano. Se acercó a mi lado, me tomó la otra mano y adivinando mi pregunta, dijo:

—Nada, no hemos sabido nada. ¿Quizá vos...? Si te decidís a vivir puedas saberlo. Después de todo qué importa ya: dejémoslo descansar...

—Importa, importa; nadie, nadie se mata así porque sí. Nadie.

Me sobrevino una congoja sin quejido: mi cabeza se volvía en semicírculo ocultando o secando con la almohada mis mejillas.

Llevó mi mano a su rostro.

—Te ayudaré; te ayudaremos, se corrigió.

—Estoy decidida... Algo, algo, alguien... —respondí. Y traté de incorporarme en la cama.

—Estás muy débil... muy débil ahora; quizá mañana... Tenemos la vida entera... ahora. Debes reponerte.

Los ruidos volvieron en la casa. Mi madre salió y volvió a entrar con un ramo de nardos, detestable. Sólo Agustina adivinó mi deseo: encendió un pequeño velador azul que embellecía los rostros, hasta el de su madre.

—Lo sabré, lo sabré —dije conmigo misma.

Pero Alberto respondió:

—Ahora debes reponerte.

—Ahora mismo; ahora —ordené.

—No hemos querido tocar nada de él, hasta que vos despertaras.

—En ese cajón, ese cajón —señalé.

Pero volví a dormirme.

Comencé a moverme por el cuarto: reconocía con mis manos las paredes; acariciaba su ropa, me probaba sus corbatas, jugaba con su cigarrera, me ponía en la boca sus cigarrillos y volvía a guardarlos.

Agustina se sentaba en el puff de terciopelo; a veces me señalaba algún detalle olvidado: algún cajón sin abrir, un libro, un bolsillo sin vaciar.

“Qué cómodo me resulta su silencio definitivo, sus ojos mongólicos que apenas pueden ver, su cabeza deforme...”

—pensaba. No me atrevía a seguir mis pensamientos: pero me era más mucho más útil que un perro; todas las ventajas de una camarera y de un perro. Silenciosa y paciente, me había ayudado a vestirme desde que habíamos venido a vivir a la calle Posadas. Sus padres eran porteros de la casa. Cada vez que me veían repetían:

—Usted le ha hecho útil a la pobre desgraciada. Pensar que gana más que sus hermanos. Se las arregla bien la desgraciada. Pero no le tenga pena, es dañina y mentirosa.

Siempre me ha repugnado mi actitud con los sirvientes: trato de ser lo más gentil posible para mejor utilizarlos. Me aburren sus historias banales y ese olor a hervido pegado a sus ropas. Pero se portaron bien aquel día: trataron de alejar a los vecinos e invitados. Disimularon todo como si hubiera sido un

accidente. ¿Un accidente? No. Si hay un Dios, esa palabra, ese hecho no se cruzó por su memoria.

El se levantó de la mesa para ayudar al mucamo a abrir una botella de M. Chaudon. Festejábamos con Alberto Laplacette el premio al proyecto de la Ciudad Universitaria. Un premio o licitación. No me gusta escribir la palabra “licitación”. Escribo “premio”. Se levantó, decía, destapó la botella, sirvió y quizá intencionalmente derramó mi copa y mojando sus dedos en el champagne, acarició mi nuca. Después entró en la habitación y abrió los ventanales. O quizá primero se miró en el espejo y después abrió los ventanales, o desarrugó la colcha de la cama, o colgó su saco en el ropero. Quizá también acarició el espejo, o mi fotografía de cuando era niña: esa con el arco. O las otras. O lloró, en mi almohada, o, o, o?

Después, abrió el cajón, y el disparo único y definitivo nos llegó lejano, imposible, por demasiado verdadero, por demasiado irreal. Creo, no estoy segura —deberé preguntárselo a Alberto—, que no dejamos de reír o de beber.

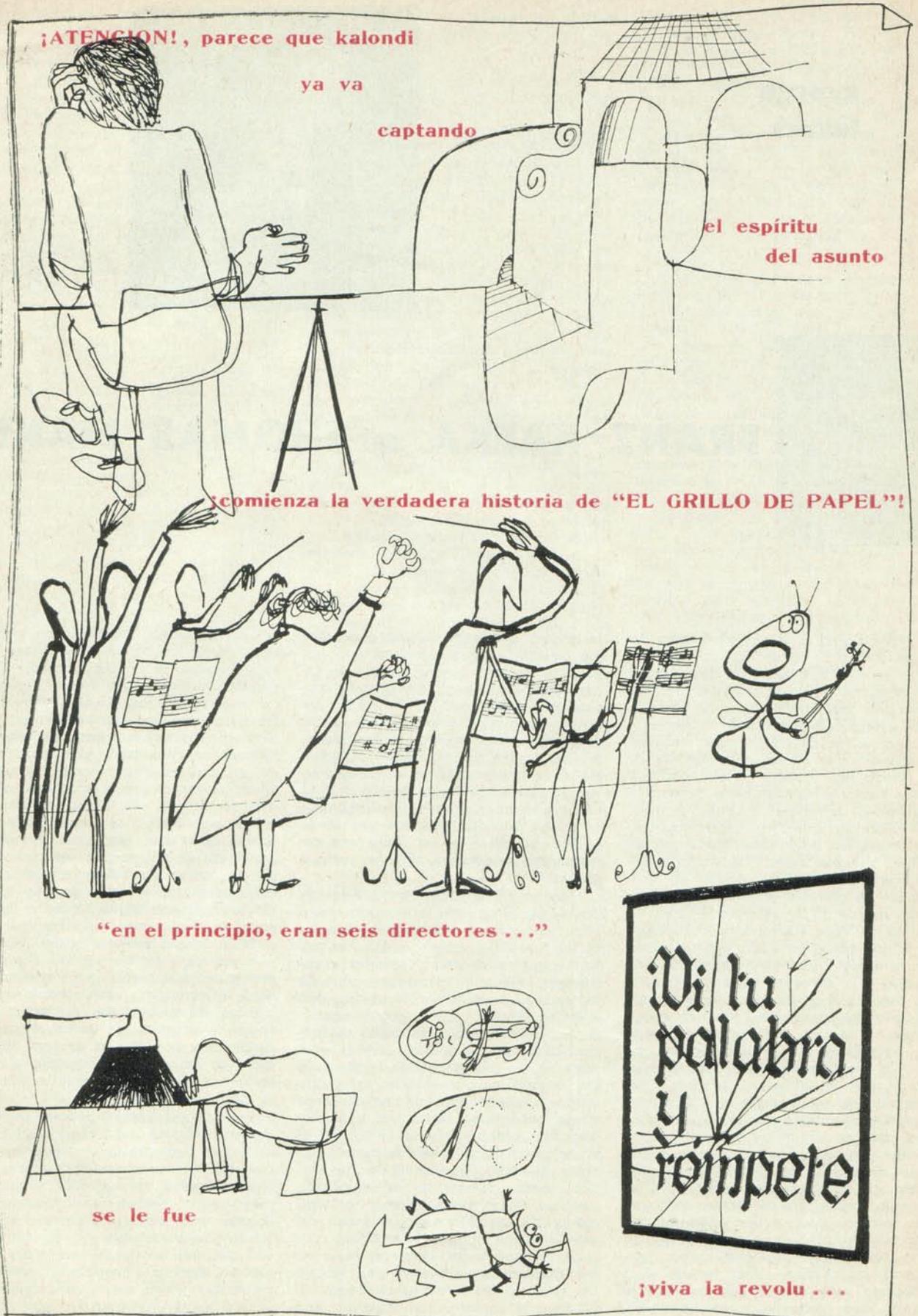
Fui yo quien se levantó primero. Abrí la puerta. El espejo de la cómoda de caoba reflejaba su cuerpo de la manera en que caen todos los cuerpos de los suicidas: con un peso más propio, con una lasitud más imposible, como si fueran a levantarse de pronto y todo fuera una representación. Nadie representa mejor la muerte que el suicida.

Después, después me durmieron hasta hoy. Nadie preguntó el motivo. No podía haberlo. Les era tan incomprendible como a mí. Todos se preguntaban ¿por qué? sin preguntármelo. Sabían, estaban seguros de que yo me debatía en la incógnita como ellos. Y su traición, sí, repito, la traición la repartíamos por igual: Alberto, su madre, sus amigos y yo. No había dudas sobre nuestra felicidad. No hubo preguntas ni sombras durante tantos años. Por eso me durmieron. Para que tuviera el valor ahora, de seguir preguntando o de comenzar a preguntar: ¿por qué?

Sus objetos personales: papeles, libretas, anotaciones, nombres, los desparramé por la casa. Como no podía caminar, me sentía muy débil. Alberto verificaba direcciones de antiguas libretas de teléfonos que pudieran marcar nos alguna pista. Agustina también me ayudaba. Ella ordenaba los objetos, cepillaba su ropa, revisaba los forros de los sacos, los papeles de su escritorio, soplabla las páginas adheridas de los libros. Después, cuando me veía desesperar y aullar de dolor ante alguna fotografía, o ante un pañuelo usado, o sus anteojos, o su máquina de afeitar, me acercaba un vaso de agua o comenzaba a peinarme.

Alberto revisó su oficina: sus planos, sus proyectos y anteproyectos. También sus garabatos mientras hablaba por teléfono. Nada quedó por hacer. Nada.

(Continúa en pág. 40)



¡ATENCIÓN!, parece que kalondi

ya va

captando

el espíritu
del asunto

comienza la verdadera historia de "EL GRILLO DE PAPEL"!

"en el principio, eran seis directores ..."

se le fue

Di tu
palabra
y
rompete

¡viva la revolu...



george
lukacs



FRANZ KAFKA • THOMAS MANN

Franz Kafka es el ejemplo clásico del hombre que se inmobiliza con un pánico terrible y ciego ante la realidad efectiva. Su situación excepcional en la literatura de nuestros días se debe a que expresó ese sentimiento frente a la vida en forma directa y simple; en vano buscaríamos en él los refinamientos de la forma, las técnicas amaneradas que otros escritores utilizan en su pretensión de traducir la misma estructura de base. Esta, con su simple carácter inmediato, determina su manera particular de escribir. Por ese aspecto de su arte parecería que Kafka integra el grupo de los grandes realistas. Esta filiación parece aún más clara —desde el punto de vista subjetivista— si pensamos que pocos escritores supieron captar y expresar con tanta fuerza lo primitivo y lo elemental de este mundo y el asombro experimentado ante lo que todavía no ha existido. En una época como la nuestra, en que la rutina de la experimentación y del clisé reina sobre la mayoría de quienes escriben y leen, esa impetuosidad produce, por fuerza, una viva impresión. Y lo que contribuye a aumentar más aún la intensidad de su arte, es que haya en Kafka un sentimiento descriptivo de una sinceridad sin afectación muy escasa en nuestros días, y de que el mundo creado por el artista conserve un carácter simple y una evidencia que concuerdan con aquel sentimiento. En eso consiste la originalidad más profunda de Kafka. Kierkegaard dijo: **"Cuanto más original es un hombre tanto más profunda es su angustia"**. Con una originalidad semejante, per-

fectamente auténtica, Kafka representa esa angustia y, en consecuencia, la estructura objetiva que se le atribuye como causa exterior y cuyo sentido consiste en justificarla. Si Kafka es un artista incomparable, no se debe a que descubrió nuevos medios de expresión, sino que confiere al mundo objetivo, según su propia concepción, a los personajes que sitúa frente a este mundo, una evidencia sugestiva y exasperante al mismo tiempo: **"Lo que nos choca —dice Adorno— no es tanto que ese mundo sea monstruoso, sino que parezca natural"**.

El mundo infernal del capitalismo de hoy —esa fuerza demoníaca que paraliza toda actitud realmente humana— es el que proporciona a la obra de Kafka sus verdaderos elementos constitutivos. El autor los expresa con toda franqueza, con toda sencillez; pero aún estas cualidades, como siempre sucede en los artistas, son el producto de tendencias complejas que se verifican y se oponen: no retengamos aquí, de toda esa complejidad, más que un factor único: Kafka escribía en una época en donde la realidad social que nutría su angustia estaba aún muy lejos, en el plano objetivo, de haber alcanzado su total desarrollo. Por tanto, lo que describe como infierno no es el mundo, concreta y realmente infernal, del fascismo, por ejemplo; pero, a través del cristal de su angustia "profética", la vieja monarquía habsburguesa toma un aspecto fantasmagórico. En el dominio del arte, la indeterminación propia de la angustia encuentra su contenido más adecuado en el colorido local de Praga,

con su indefinible atmósfera que parece sustraerla a la historia y al tiempo. Kafka aprovecha de dos maneras la situación histórica que le corresponde; por una parte, sus singularidades concretas, al arraigarse inmediatamente en el viejo imperio austríaco, reciben un **"hic et nunc"** sensible y la apariencia de una existencia social; por otra parte, la indeterminación que constituye, a fin de cuentas, la objetividad propia del universo de Kafka, se expresa, bajo la pluma del autor, con una ingenuidad auténtica: la del pensamiento puro, la del verdadero **no saber**; así es como adquiere en él el valor de una "condición humana" supuestamente "eterna", en forma más orgánica que los reflejos de una realidad social infernal y causa de angustia en las obras de escritores posteriores que, eliminando desde el principio y con sobrado artificio las determinaciones concretas que podían presentarse, se vieron obligados, justamente al pintar el destino intemporal de la existencia humana, a disimular esa realidad con los refinamientos de una búsqueda formal.

Por eso en Kafka hay una sorprendente intensidad del efecto inmediato, un poder sugestivo mucho más fuerte; sin embargo, esas cualidades tampoco logran suprimir, en este caso, el aspecto alegórico del **"hic et nunc"**. Porque los detalles más sugestivos siempre se refieren a una realidad que los trasciende, a lo que constituye la esencia misma del período imperialista, intuitivamente presentida y estilizada como ser intemporal. No se trata entonces, como en los autores realistas, de hechos cen-

trales, de nudos de bifurcación, de momentos cruciales, para los conflictos que se desarrollan en el presente, sino, al fin y al cabo, de simples que se refieren a un inabismable más allá. Su poder inmediato de evocación, en consecuencia, es más evidente, el abismo más profundo, más apremiante la ruptura alegórica entre el ser y la significación.

Thomas Mann es quien nos proporciona la contraparte de este fascinante espejismo, en el camino de una literatura que pretende expresar, desde un ángulo burgués, los aspectos específicos de nuestra época. En otros estudios, ya tuvimos la oportunidad de analizar la obra de Thomas Mann en forma tan seria, que podemos permitirnos ir ahora más rápido. Nos limitaremos a insistir sobre los rasgos que subrayan el contraste. Consideremos ante todo los problemas referentes al arte de escribir. En el "hic et nunc" de Thomas Mann en vano buscaríamos alguna tendencia a lo trascendental; en este escritor, lugar y tiempo, con todos sus detalles, concentran siempre en ellos, histórica y socialmente, la esencia de una situación concreta, histórica y social. Thomas Mann permanece en el **más acá**, inclusive en relación a la sociedad burguesa. Plantea, tranquilo y lúcido, la perspectiva del socialismo sin renunciar, ni siquiera en un instante de debilidad, a su punto de vista de burgués conciente de sí mismo, sin permitirse, como escritor, la menor tentativa para situar en su obra, como objeto literario, un aspecto cualquiera de ese otro mundo, ni siquiera los esfuerzos realizados para apresurar su advenimiento.

Esa parsimoniosa negatividad de la perspectiva desempeña un papel decisivo en su obra, en ella se funda la exacta proporción entre el ser y el devenir. Descrito por Thomas Mann, cada elemento concreto del presente se desplaza en dirección de una realidad concreta, y la significación humana de cada movimiento, su importancia en función del progreso de la humanidad, se manifiesta siempre sin equívocos. Se trata de nuestra realidad efectiva, la que nos informa, de la que nos informamos, la que nuestra experiencia nos enseña a sentir con todos sus problemas, con todas las agitaciones de un mundo infernal; no obstante, es nuestro país, nuestra patria, ese "círculo que da toda su plenitud a mi poder de acción". A medida que los rasgos característicos de nuestro presente surgen en Thomas Mann con más complejidad; más vida y mayor frecuencia, descubrimos que el presente no es, en sí mismo, más que un fragmento del proceso vital en que se encuentra comprometida la humanidad entera y del cual no podemos saber, en cada instante, de donde viene y hacia donde va. Aunque el autor sea afecto a los detalles más rebuscados, su obra no deja nunca esa impresión estática que se experimenta al leer la literatura naturalista. Y por muy profundamente que penetre Thomas Mann en los infiernos de nuestro mundo, los aspectos gesticuladores de nuestra vida

en él siempre se reducen a muecas claramente concretadas y con un origen determinado.

En su estudio sobre Dostoievski, André Gide escribe: "con los buenos sentimientos se hace mala literatura", "no hay obra de arte sin la colaboración del demonio". Ideas semejantes tampoco son extrañas a ciertos personajes de Mann; las encontramos en los tiempos de **Tonio Kroger**; pero el autor no descuida nunca la parte contraria. El cuadro general que presenta su obra proviene de la vida contemporánea. Esa vista de conjunto constituye su campo de investigaciones y el propio objeto de su creación literaria, aun cuando se empeña, incansable, en definir el lugar correspondiente al principio demoníaco y a la movilización de fuerzas subterráneas en la evolución de la sociedad actual. Comprendió muy pronto que la obra de arte es, por excelencia, donde se manifiestan sentimientos de esa índole. Por eso nunca dejó de someter las formas de esa manifestación a una crítica cada vez más aguda y, socialmente, cada vez más concreta. De **Tonio Kroger** al **Doktor Faustus**, es muy visible el progreso. El destino de **Adrian Leverkühn** concentra la crítica en el presente pero, al mismo tiempo, la vuelve completamente histórica; el mismo diablo se ve obligado a aceptar que Goethe, para escribir sus libros, prescindía muy bien de su ayuda y que, si un **Adrian Leverkühn** tuvo que ponerse al servicio de fuerzas subterráneas y servir al infierno, fue bajo el efecto de factores históricos que condicionaron su propia evolución. Pero el monólogo social de Adrian se refiere a otra sociedad, el socialismo, donde esa esclavitud no es necesaria, donde la lucha por el implantamiento de un nuevo orden de relaciones entre los hombres acaba hasta con el poder de los infiernos.

La posición de Gide al respecto, tal como lo expresan los dos aforismos que citamos hace un momento, es inmediata y no crítica. Acepta sin resistencia la dominación demoníaca; más aún, se siente animado, frente a ella, por una gran curiosidad intelectual, tenso en su fuero interno, lleno de un desprecio perfecto por el espíritu pequeño burgués. La confesión estética de la que recordamos dos célebres fórmulas no es todo; como toda su moral de la "sinceridad", íntimamente relacionada con él, el "acto gratuito" representa, en el terreno estético, la misma confesión. Lo que constituía un tema actual en Thomas Mann —justificado, aun cuando ocupaba un lugar central— se convierte en Gide en máxima unificadora del arte y de la vida, en un principio de su común descomposición y de su desfiguración común. Apreciamos claramente la encrucijada donde se apartan los caminos, donde el realismo crítico, en los escritores burgueses de hoy, se libera de toda vanguardia, de toda decadencia, tomando una resuelta posición contra ellas.

Entre esos dos extremos, Franz Kafka y Thomas Mann, pasa la línea que di-

vide en dos grupos a los escritores burgueses contemporáneos. Para escoger entre la salud y la enfermedad sociales, para preferir a las búsquedas exclusivamente formales un esfuerzo capaz de renovar las grandes tradiciones progresistas, dentro de un espíritu moderno, ningún autor trató de romper con su forma burguesa de vida. (Claro está, ante la alternativa que les impone su época, habrá siempre quienes, personalmente, prefieren el socialismo. Pero esta adhesión no es la única elección posible en los conflictos de nuestros tiempos).

El elemento decisivo es la resolución humana. El hecho de plantear, en el sentido chejoviano, una "pregunta razonable" implica, desde un principio una dirección determinada. Y si es necesario escoger, escoger en forma fructuosa, la elección que se impone al hombre de hoy es: aproximarse a la angustia o alejarse de ella, eternizarla o superarla, reducirla a un sentimiento como los demás; dentro de la serie infinitamente variada de los que contribuyen a la constitución de la vida interior, o decidirse a hacer de ellas la determinante de la "condición humana". Estas cuestiones, son secundarias para los temas y las formas de la literatura, conciernen, ante todo, a la actitud del hombre ante la vida, que el escritor debe expresar al realizar su obra. Ya sabemos, que, en esa actitud, la parte básica es saber si el hombre se aparta de la realidad social, del devenir histórico presente, para entregarse a vanas abstracciones —lo que inmediatamente da por resultado segregar la angustia dentro de la conciencia— o se aferra a esa realidad, a ese devenir, la forma concreta, para combatir contra enemigos concretos, para promover lo que juzga favorable. Es evidente que, antes de optar entre estas dos posiciones, es preciso responder a una pregunta previa: ¿El hombre se concibe a sí mismo como víctima indefensa de fuerzas trascendentales, incognoscibles o invencibles, o como miembro activo de una comunidad humana dentro de la cual le corresponde desempeñar una función más o menos eficaz que, a su modo, siempre influye sobre el destino de la humanidad?

La elección decisiva entre los dos términos de la alternativa presente —acerarse a la angustia o alejarse de ella— resume, en el dominio de las visiones del mundo y en el orden artístico, todos los problemas centrales de la actualidad. Se puede disimular esa actualidad temporalmente condicionada, relativa a la historia más actual bajo el velo de apasionados sofismas; se puede hacer de la angustia una cualidad ontológica e intemporal; sigue siendo cierto que en toda obra que merezca ser llamada literaria, lo considerado objetivamente es, sin embargo, el hitlerismo, la bomba atómica, etc. Lo que expresa la esencia social e histórica de la verdadera literatura, es que ésta también refleja los acontecimientos de una época y las encrucijadas de la historia aun cuando, subjetiva y

concientemente, parezca que nada más se propone las realizaciones contrarias. (Esta oposición entre lo que es, subjetivamente, y lo que, objetivamente, se impone por sí mismo es el mero fondo de todos los problemas que plantea la vanguardia: quiere uno rebelarse contra todo lo antiestético que implica el capitalismo; de hecho, se rebela uno contra aquello que es la misma esencia del arte).

Nos encontramos ahora en una encrucijada donde la crisis interna de la vanguardia sólo puede agravarse, en que el panorama se irá despejando para dar cabida a un realismo crítico adaptado a las necesidades de la época.

Nunca habremos insistido lo suficiente en que dicha encrucijada concierne, ante todo, a la conducta del hombre y a su cosmovisión; solo en forma indirecta podrá resultar fecunda para la literatura.

Es significativo que una encrucijada como aquella en que ahora nos hallamos se exprese, justamente, en lo relativo a las visiones del mundo, de maneras totalmente opuestas. En efecto, por un lado se trata de un cambio lento de posición en la actitud decisiva del nombre en relación a la realidad social e histórica (Thomas Mann durante la Primera Guerra Mundial y en lo sucesivo), pero, por otro lado, ese proceso no implica necesariamente una evolución conciente de todas las ideas antiguas, de todas las antiguas creencias; aun cuando estas tengan mucho que ver en lo intelectual con una actitud ya superada (relaciones entre Thomas Mann y Schopenhauer y Nietzsche). Si la encrucijada se presenta en el terreno del pensamiento teórico, es inevitable que se verifiquen fallas en la visión del mundo que adopta el escritor y las fórmulas filosóficas que emplea para expresarse; así es como Sartre llega, en política, a conclusiones difíciles de conciliar a veces con las presuposiciones existencialistas que todavía no sometió a revisión. En semejante situación el escritor, como tal, no es incapaz de formular nuevas preguntas, correctas y "razonables", a la vida; porque los problemas que no resuelve aun en el orden subjetivo del pensamiento, pueden organizarse, dentro de su obra, en una estructura orgánica que tienda hacia la unidad, artísticamente homogénea y capaz de realizar creaciones realistas. Es lo que podemos apreciar en las obras de Sartre.

Nadie tiene derecho por consiguiente, a condenar en nombre de criterios dogmáticos las incertidumbres que se revelan en el dominio del arte, en la visión del mundo particular a un escritor. El único problema que se plantea —no sin importancia— es este: ¿el efecto de esta o aquella visión del mundo en un escritor le permite o, mejor dicho, le obliga a captar y reproducir en el arte las cualidades sociales, los destinos, los condicionamientos y las relaciones sociales del hombre en sus movimientos, determinado y orientado, con su pasado

y su porvenir? ¿O los lleva a la pérdida de toda perspectiva al estancamiento, a la alegorización, etc., con todas las consecuencias que esto implica? El juicio sobre las diversas formas fenomenales que se presentan en cada caso debe ser emitido a partir de esta alternativa.

Este tipo de jerarquía desempeña un papel aun más decisivo respecto a los problemas de estilo. Hace un momento, cuando tan solo se trataba de emitir un juicio sobre el valor de importantes elementos conexos con la historia de la estética, nos negábamos a trazar, de manera formal, una rígida línea de demarcación entre realismo burgués y el antirrealismo de la decadencia. En un período de transición en donde la búsqueda de la novedad y el rechazo de lo viejo desempeñaran un papel aun más importante, ¿ese criterio negativo de apreciación tendrá un peso cada vez más grande? Lo esencial será siempre la orientación decisiva no los aspectos que pueda tomar en un momento dado ciertos problemas formales. No porque subestimamos su importancia: al contrario, creemos que, a medida que se plantea de manera más concreta, a partir de una estructura esencial, la cuestión de la forma específica adecuada para un contenido específico el análisis formal gana en profundidad. Se trata aquí de captar, en la propia estructura, el movimiento hacia la angustia o el movimiento inverso, la tendencia a sustraerse a la realidad o a acercarse a ella; etc., la esencia de la estructura se hace así mucho más concreta que cuando se la considera en forma aislada y estática.

Tampoco se pueden juzgar sin cuidado sin un sentido agudo de los matices y con prevenciones formalistas, las obras literarias que reflejan los comienzos de una lucha contra los prejuicios arraigados, los primeros pasos hacia una realización efectiva. Daré un ejemplo: es verdad que el naturalismo representa cierta decadencia en la captación realista de una realidad efectiva; pero, si nos situamos en las condiciones actuales, es indudable que el naturalismo —el de Mailer en "Los desnudos y los Muertos"— representa un esfuerzo progresista para escapar de los desiertos sin salida de la abstracción, para representar los sufrimientos concretos de hombres concretos durante la Segunda Guerra Mundial. La descripción puede dar cabida a más de un elemento estático; como la evolución del escritor puede dar la impresión de un paso hacia atrás; pero, bajo el aspecto vacilante en que comienza a afirmarse, hay que discernir y reconocer una tendencia aun cuando, a primera vista parezca anunciarse una orientación opuesta. Tomemos, por ejemplo un libro como *La ruta cimera*, de Warsinski. Estilísticamente, es una prosa que tiene una valentía kafkiana, con elementos sacados de Joyce y de Beckett. Sin embargo, es sólo en lo que atañe a la forma que la tiniebla deshumanizante, las fuerzas que disminuyen al hombre, la capitulación del hombre ante ellas,

representa una descripción de la "condición humana" de tipo vanguardista. El verdadero meollo de la obra no es nada más un destino típico de la época en que se desmorona el Tercer Reich, sino también, a través de un caso individual, el destino típico de una generación, más aún, de toda una porción del pueblo alemán en un momento de su historia. Podríamos multiplicar los ejemplos pero no queremos hacer un balance completo, ni siquiera aproximativo, sino indicar una tendencia ascendente, característica de una época de transición, y el método a seguir para su estudio.

La terminación del cambio social e histórico analizado en este ensayo en la actitud del hombre frente a sí mismo, frente a los demás y frente al mundo, es sin duda una tarea difícil, complicada y, no obstante, realizable (sobre todo en la actualidad). Tanto en el orden humano como en el intelectual y moral, existen ya condiciones preparatorias que no pueden menospreciarse. Es un hecho que el nihilismo y el cinismo, la desesperación, la angustia y la desconfianza, el desprecio a los demás y de sí mismo, así como otros sentimientos del mismo género, nacen con relativa espontaneidad de la situación social a que el capitalismo confina en nuestros días a capas enteras del mundo intelectual. La educación, la escuela y la vida actúan con fuerza en este sentido, tendiendo a persuadir al hombre de que el pesimismo constituiría, intelectualmente, una actitud más aristocrática, más digna de la elite que la vulgar creencia en el progreso de la humanidad; de que el individuo aislado, precisamente porque pertenece a la élite, estaría expuesto sin resistencia posible a la fatalidad de un devenir sin orientación ni sentido; de que las voces provenientes de las masas —el "reino de las masas"— sólo podrían emitir mensajes de calidad baja, etc. La prensa de gran difusión, así como los periódicos que los intelectuales a la moda recorren gustosos, propagan en su mayoría —siguiendo la línea de sus campañas en pro de la "guerra fría"— el siguiente prejuicio: sería indigno que un hombre culto adoptara respecto del mundo, en arte y filosofía, otra actitud que no fuera esa mezcla de cinismo y misticismo característicos de la vanguardia. Bastaría que un escritor se convirtiese al realismo, que encarara friamente la posibilidad de una coexistencia en la vida de los pueblos, a **fortiori**, que hiciera gala de justicia en lo que toca al comunismo (sin adherirse a él siquiera), para que corrigiera el peligro de ser repudiado por sus colegas y por quienes tuvieran en sus manos su destino material. Sartre logró imponer su voz, pero grandes peligros amenazan a los escritores más jóvenes y menos protegidos por una fama mundial.

Todo esto es cierto. No debemos olvidar, sin embargo, que las tendencias que actúan en el sentido opuesto no

(Concluye en pág. 40)

mario sábato

**EN FORMA
DE RONDA**

A Ana María Galli Mainini

había una vez, niño amigo,
no lejos del sueño
y a la distancia de una lágrima
sin dueño.

No me acuerdo, niño desconocido,
pero había una vez, había algo,
no lejos de una fábula
y muy cerca de un poema.

Había una vez, hay, niño de ojos
de colinas recién nacidas,
algo como ellos, como tus ojos:
el límite de los lanzazos,
donde la muerte no existía.

Había,
algo que estaba muy cerca de todo,
de Dios, de los amigos,
y también del amor.

Era algo que jugaba
a las escondidas...
pero siempre aparecía.

Creo recordar... Había,
sí, era la conjugación
completa del verbo amar.
Era, estoy seguro,
el manchón de tinta, y
la huella de tu dedo, Principito,
dejaba al lado del yo amo.

Sí, se parecía, a un
pájaro desconocido
tomado entre nuestras manos,
y tembloroso recién soltado.

Y allí donde se junta todo,
allí era parecido
a tu pelo rubio,
cuando corrías.

Y a tus ojos,
niño de ojos
azules, asombrados
por las cosas, tan
inútiles, tan
dolorosas.

Dos más dos son tres
muéstrame las manos,
dime qué es.

josé pastafiglia

CORTADAS

a Susana
Existen en Palermo
cortadas
parecidas al cielo

Calles como cortejos
en la penitencia del atardecer.
Un silencio colonial
mide las crestas en el poniente.
Tu voz

POEMA DE BUTOR (de pág. 2)

Las plantas más duras que el hierro hunden la punta de sus raíces en suelo de laca, laminado de sol, atravesando el rocío del alba; juegan cantándose unas a otras, respondiéndose en largas lentas dulces ondas mensajeras, atravesando el día blanco como la sal, el viento cortante; brotan, hienden la bruma de la tarde, florecen en albatros, se despliegan en cabelleras exquisitas que se mezclan, se pulsan, se distienden, se expanden en olores, brotan, hunden la punta de sus yemas en la noche blanca como la nieve, despliegan sus cetros, estallan sus brotes, distienden los dedos, los rayos de sus corolas para emitir en espiral una semilla que parte a planear.

VI

Hacia el cielo dorado
en la mañana roja
bajo la luna verde
sobre la tierra negra

Ah, captura, enlazar, extinguir este astro! Este manantial, esta luz, este calor, tomarlos, inscribirlos en lo más profundo, en el más seguro núcleo de nuestra célula, en el más puro metal de nuestras vías, hacerlo circular en todos los tubos, en todos los canales de nuestro liber, de nuestros pedúnculos y de nuestras nevaduras.

VII

Hacia el cielo negro
en el día dorado
bajo la luna negra
sobre la tierra dorada

Las semillas serpientes tragan los astros, el metal de fuego va brotando en sus yemas; la savia vegetal corre en enormes pesadas gotas ardientes, las grandes palas de sus hélices van girando en la fogueidad del viento, en el lento espeso crisol de la miel y del polen.

VIII

Hacia el sol blanco,
en la mañana blanca,
bajo la luna blanca
sobre la tierra roja

Una lluvia de esfuerzos, los jirones de un astro estallado, pompas de savia suspendidas en el cielo, en la inmovilidad del viento, bolas de donde corren etéreos tallos buscadores, perforadores, que van a fijarse, instalarse en el lodo luminoso, para hacer circular su sangre luminosa, sometérsela, organizarla, estallar en colores y crecer.

IX

Hacia el sol negro
en el día tan blanco
bajo la luna negra
sobre la tierra de entrañas de arcilla roja

En el horizonte rojo vertiginoso, sobre la tierra rayada de surcos blancos y negros, la piel de cebra de la tierra, los terraplenes, los campos labrados, las irrigaciones de la tierra, tres hojas abriéndose como los dedos de una mano de uñas de metal, bajo la boca negra del cielo en el viento blanco como una guadaña, bajo los dos ojos negros de ese cráneo que es el cielo, bajo esos lechos huecos, bajo esos tres granos que planean aún con sus membranas de medusas listas a retractarse, listas a tomar forma de cascarones negros.

X

Hacia el sol rojo
en el día tan blanco
bajo la luna blanca
sobre la tierra blanca y negra

(Trad. de Ana Piragine)

aun azulada

aletarga mi paso.
Un empedrado compadre
quebrado en elegías
es taconeo
farol
mujer de niebla
con nombre de esperanza.
Cortadas angostas
como cielos de ghetos
acuñadas en sudor y canto.
Tristezas paralelas a la muerte.



EL TERRORISTA . . . (de pág. 23)

a ras del pequeño surtidor, la ve muy alta a través de las gotas de agua que se le han empastado en los ojos.

—Están muy linda con ese vestido... No te lo ponías hace mucho...

Ella no contesta, no sonríe siquiera. Está quieta, alta, esbelta contra la luz, esperando.

—Tenemos que salir en seguida...

Entra en la habitación. Los bultos ya están hechos. Todo ha sido empacado, menos las cosas de él. El par de zapatos, las alpargatas, bajo la cama. Las camisas, el traje, en el ropero entreabierto. La cama tampoco ha sido deshecha. Cerca de la puerta, cerrada, con las correas puestas, está la deteriorada valija de Rosa.

—Me dijo Marzulli que vas a dejarme...

Algo le debe de haber contestado Rosa; algo que sólo él escucha porque sólo él la ve.

—Sí, tal vez sea mejor que se vayan solas... —pasando los dedos sobre los raídos abrigos, con ese pequeño jadeo que ahora le ha vuelto y entrecorta sus palabras—. Han matado al viejo... está en los diarios... Yo no quería crear... Ahora ya no puedo irme... Vayan ustedes a Formosa... Si pasan alguna vez al Paraguay, no dejen de llegar hasta Lambaré... Yo allá tenía...

Una figura pequeña está ahora delante de él.

—Vení, Capullo, a despedirme. Tienen que irse ya... —la levanta en vilo, la balancea sobre su cabeza, dando unos torpes pasos de danza. Continúa izándola, cada vez más alto. La criatura llora, se resiste, llama a gritos a su madre. Está a punto de dejarla caer contra la pila de agua. La baja, sin embargo suavemente, hasta depositarla en el suelo. Se inclina sobre ella, le arregla la ropa, balbuceando:

—No llores más... Andá a jugar... Creí que eras Capullo...

Los gritos indignados de una mujer se oyen cada vez más cerca, a sus espaldas:

—¡Déjela, desgraciado! ¡No la toques! ¡Estos degenerados!...

La franja rojiza de pedregullo se desliza de nuevo rápidamente, crujiendo bajo sus zancadas. Una bandada de palomas se esparce a su alrededor. La mole rosada de la Casa de Gobierno avanza hacia él balanceándose. Se pasa la mano por los ojos. Atraviesa la calle entre los automóviles que se cruzan a toda velocidad. Otra vez los escalones en la boca del subterráneo, dejándose ahora llevar, dejándose ahora caer con la avalancha que se precipita por el hueco...

... Apenas si pudiste sacar del agua el cuerpo de tu compañero muerto. Después se resistió a tus tirones. Sentías en tus brazos que el peso de ese cuerpo había crecido enormemente, desbordando tus fuerzas. Por primera vez vacilaste. Lo dejaste caer en la maleza; te inclinaste sobre él sin saber qué

hacer, que decirle. Voy a ver por dónde podemos subir la barranca... Las lanchas patrulleras seguían horadando la noche con sus reflectores, con el intermitente, aunque cada vez más lejano, espaciado tableteo de sus ametralladoras. Luego también eso cesó. Avanzaste hacia la barranca, para trepar, para huir. Pero no había barranca. A todo lo largo de tu tambaleante ambular sobre la arena y el barro, cualquiera fuese la dirección que tomaras, llegabas siempre al agua. Sentías el sordo, casi inaudible fragor rodeándote por completo, revelándote poco a poco, en medio del estupor que se te iba cambiando en indiferencia, la conformación de la isla angosta y desnuda, la lengua de la restinga en la que habían encajado en el bajo...

El fragor del tren que llegaba apagó las voces, los ruidos, los gritos, provocando rápidos arremolinamientos en las puertas, hasta que la marejada de la aglomeración fue succionada hacia el interior. El estaba de nuevo en el hueco, entre la columna y el quiosco. Con el pie tanteó bajo la estantería, pero el maletín había desaparecido o se había desplazado a un sitio ahora inaccesible. Se agachó, rebuscó abiertamente con las dos manos. Un gesto de atonía lo paralizó un instante. El tren se alejó dejando otra vez el andén semivacío. El vendedor estaba de espaldas. Pasó junto a él, avanzó hasta el otro extremo de la estantería; allí volvió a agacharse. El hombre también se le acercó achicando los ojos.

—¿Qué busca ahí?

—Esto... me olvidé esto... —dijo sacando el maletín detrás de la estantería, entre unas pilas nuevas de revistas.

—¡Estos rascas! —farfulló el vendedor—. Siempre procurando rapiñar algo...

Se alejó con el maletín apretado bajo el brazo. Iba más gacho que antes, no desde luego porque en el intervalo de una escasa media hora el peso del maletín hubiese aumentado considerablemente, sino sólo tal vez debido al cansancio, a la simple necesidad de protegerlo contra un empujón casual, al apuro de llegar cuanto antes a alguna parte; o quizás, de un modo más improbable todavía, a que de ahora en adelante no supiera en realidad adónde ir, qué hacer con esa carga que le iba latiendo bajo el brazo...

(*) Este fragmento corresponde al capítulo "El descenso" de la novela inédita *El terrorista*. Dos relatos paralelos, que se van modulando a quince años de distancia entre uno y otro, narran dos destinos que acaban identificándose en la obsesión de un imposible rescate.

Dos hombres muy distintos, campesino, analfabeto, el uno, intelectual, pequeño burgués el otro, desde su frustrada experiencia revolucionaria en el Paraguay, son lanzados a la negatividad de un gradual deterioro vital y humano, bajo la corrosión del destierro, de su propia traición, hasta su total aniquilamiento.

La parte de la novela que transcurre en Buenos Aires, en época actual, sirvió de base a la película homónima dirigida por Daniel Chiari.

DAR LA CARA . . . (de pág. 20)

ción y, fundamentalmente, como testimonio humano, lo verdadero, lo más auténtico de *Dar la cara*. Con él se demuestra que un personaje y una anécdota forjados hacia lo profundo de la realidad pueden prescindir de vagas declamaciones, sin perder por ello vigor documental, ganando, mil veces, en compulsión dramática. Entiéndase. *Dar la cara* no vale sólo por la historia de Cattani; el hecho de que por una elemental claridad o por algún otro motivo menos espectacular —cierta lejana discordia con Viñas que sumada a esta crítica podría, superficialmente, alegrar a cualquier imbécil— haya sentido obligación de extenderme sin dar pie al menor equívoco allí donde discrepo, significa, justamente, que *Dar la cara* me parece una obra para ser defendida con pasión. Defendida por lo que vale. Y lo repito, claro que no vale sólo por la historia de Cattani, aunque, a mi juicio, aquí demostró Viñas que es capaz de crear tipos dramáticos, y no, meramente, recortarlos y pegarlos en un álbum: con Cattani, recordamos que es el autor de "*Los dueños de la Tierra*". Pero también hay en la película bellos sacudones, escenas que conmueven. Elijo dos, brevísimos: en el atentado a Carman —y obviando lo que ya dije— todo ese clima de atroz violencia, de fría crueldad logrado magistralmente por un actor de reparto (José Allier) con un especie de "monólogo" de gestos, perfecto en su brutal sadismo; y la escena de otro muchacho muy joven (Héctor Tilbe), donde tres palabras, una mirada y su mano tendida inútilmente hacia Carbó, sintetizan, mejor que varios manifiestos, la distancia entre dos clases, la mentira de una rebeldía, y la desolación de un chico.

Ya termino. Uno se queda, pues, con ganas de leer la novela, sale del cine sin miedo a que Suárez se refale del banquito y, haga, como otros directores la payasada de ensuciarse todo. El, pienso, es el verdadero protagonista de la película. Resuelve su compromiso cinematográfico con tal destreza y vigor como, hasta lo que yo he visto al menos, sólo lo ha hecho entre nosotros Murúa. Su capacidad para filmar escenas tumultuosas, su bello realismo, la actuación impecable de los actores, todo eso integrado a las ganas de decir la verdad que tiene el libro y al impacto de las mejores escenas que Viñas escribió para la película, fue lo que nos hizo aplaudir la noche del estreno.

Y el gesto de Beto, palmeándose la pierna, y sus palabras: "*Si voy a Roma, sabés, va ser por éstas*".

791 - 0276

SE HACEN COPIAS A MAQUINA

Se respetan errores, plagios, etc.

reVuelo en el QUIOSCO del grillo

Por diversos motivos, algunos obvios, no vamos a polemizar con "Vuelo"; vamos, en cambio, a darle multitudinaria difusión al autor de la nota "Un escarabajo nos critica" ("Vuelo" Nº 58, pág. 4, Avellaneda) no sin recomendarle que cuando se proponga derrumbarnos conceptualmente, tenga, por lo menos, el simpático gesto de leernos antes. Según parece, hemos reprochado a "Vuelo" algunas cosas, la condenamos por otras; se descubre que, para nosotros, es una mala revista aunque publique buenas colaboraciones (sic); y "con afán agresivo" le adjudicamos —reiteradamente además— mediocridad. El número apócrifo del Escarabajo que, al parecer, circula por Avellaneda y donde alguien fraguó la demolición de nuestra simpática colega, nunca lo hemos leído, pero, teniendo a mano el original, lo confrontaremos con la grandiosa defensa que motivó. Nosotros, en 40 renglones —rebátidos formidablemente en 100— dimos una opinión donde, para empezar, en ningún momento se aseguró que "Vuelo" nos haya parecido nada. Y donde jamás reiteramos que fuese mediocre, pues, para repetir algo, hay antes que haberlo dicho. En cambio (Escarabajo Nº 14, pág. 20, col. 1, in fine), escribimos que la jerarquía de quienes colaboran en este número le da características infrecuentes en este tipo de publicación, mencionábamos la notable encuesta sobre la detención de Asturias (...) poemas evitables y un pésimo cuento (...) la formidable carta de Ernesto Sábato, etc.; razón por la cual, el redactor de "Vuelo" habla de nuestra egolatría antipática y nuestra suficiencia pueril. Oscurece, además el comentario sobre la carta de Sábato (haber publicado "Vuelo" y no los diarios, una protesta tan hermosa, violenta y comprometida, es —diría León Bloy— algo así como salir a cazar tigres con una tabla de multiplicar y un paraguas), reduciéndolo a esta ridiculez: ...por último, el comentarista lamenta que sea "Vuelo" quien haya publicado la formidable carta de Ernesto Sábato (sic). Donde se omite, apenas, que lo lamentado era un detalle de poco más o menos 5 millones de ejemplares, o 10 millones; la tirada de los diarios contra la exitosa, pero algo menos impresionante difusión de "Vuelo", de la vecina localidad de Avellaneda.

Dice el escritor: Se reprocha a nuestra revista, en primer término, el desequilibrio manifiesto entre quienes la dirigen y sus colaboradores más notorios. En efecto, no ignoramos la distancia que media entre los integrantes del Consejo de Redacción de "Vuelo" y escritores como Sábato, Canal Feijóo, Pedroni o Roa Bastos (...). También hay notable desequilibrio entre Abelardo Castillo, Lillana Hecker, Vicente Battista (...) y sus colaboradores Jean-Paul Sartre, Drummond de Andrade, Carlos Fuentes. Y no obstante, "El Escarabajo de Oro" —si soslayamos su egolatría antipática, su suficiencia pueril— es una buena revista. No nos cabe la

menor duda. Lo otro, también es cierto: un poco pedantes, somos.

Pero, bien. La palabra desequilibrio fué una torpeza. Lo admitimos. Pongamos, sin embargo, las cosas en su sitio. Ni allí, ni en ninguna parte de nuestra nota reprochamos nada a nadie; el verbo utilizado, menos patético, era informativo: "existe", dijimos, "un desequilibrio manifiesto". No se quiso la sórdida mezquindad de establecer comparaciones, sino señalar un diapason ideológico entre el significado que, para nosotros, tiene la obra de escritores con los cuales América se integra a la concepción humanista, al sueño universal de la cultura, y la orientación de un órgano literario. "Vuelo", cuya política cultural, según se nos aclaró, ha de resumirse así: al relacionar la cultura con nuestra ciudad, no hablamos de la cultura "de" Avellaneda, sino de la cultura "en" Avellaneda, lo cual es muy distinto. Y algo espantoso. Pues equivale a aglomerar La Biblia, los trágicos griegos, Shakespeare, el Renacimiento, la Historia de la Filosofía, "El Escarabajo de Oro", la novelística rusa, Don Quijote de la Mancha, Poe, el genio francés y El Capital, en un radio que (más o menos) se extiende entre Puente Pueyrredón y Crucesita. ¿Y por qué, vamos a ver, reducir poblaciones enteras al oscurantismo; por qué discriminar a los naturales de Sarandi, de Quilmes, de Villa Dominico...? Queda planteado el interrogante. Leemos: Otra cosa que nos duele (lo único que de verdad nos ha dolido profundamente) es la interpretación torcida, gratuitamente malévolá, deshonesta, de una expresión de Canal Feijóo. Aquí el comentarista no ha vacilado en hacer quedar mal al autor de "Pasión y Muerte de Silverio Leguizamón" para lucirse (?) con una ironía chabona. Claro, es más cómodo urdir "frases" pretendidamente ingeniosas que sacar de la cárcel a Miguel Angel Asturias, que es lo que contribuyó a hacer como abogado Bernardo Canal Feijóo, además de redactar ese párrafo, tan claro como denso y tajante (sic). Si nuestra frase sobre la declaración de Canal Feijóo, hombre —aclaramos pronto— al que hondamente respetamos, es lo único que ha dolido al escritor de "Vuelo", lo cierto es que afecta, con vigor, casi todo lo contrario; sospechamos si no se estará "recostando" en Canal Feijóo; utilizando un tanto la sensiblería de una defensa que —supone— lo faculta a figurarnos malévolos, en nuestra casa y sin hacer nada por Asturias, (¿!) torcidos y deshonestos; defensa que, por ser la de Feijóo, aparentemente sería irrecusable, y el redactor, junto con Feijóo. Discrepamos con tranquilidad. La declaración sigue sin gustarnos; casi no existe y es ambigua. Compáresela con las de Kordon y Roa Bastos, con la carta de Sábato, y qué queda: una lástima. Feijóo como abogado contribuyó a sacar a Miguel Angel Asturias de la cárcel; como escritor, no. Y hasta podríamos agregar: los abogados están para eso, para sacar a la gente de la cárcel. Porque ese hombre es más que un mero abogado y porque lo respetamos nos disgustó su declaración chiquita. También a obtener la libertad de los directores de esta revista contribuyó Canal Feijóo; no vamos a aprender, en "Vuelo", quien es un hombre honrado ni qué es el Departamento de Policía. Pero en la encuesta sobre Asturias, el escritor comprometido nos gustó menos que el jurisperito. Y ahora, quizá, el autor de "Un escarabajo nos critica" se decepcionará, se indignará, si le parece. Pero que no le haya encontrado ingenio a la ironía, o la juzgue chabona, es consecuencia del siguiente suceso: no era una ironía.

Se nos ocurre, de golpe, un misterio grandioso: de dónde habrá sacado este hombre que El Escarabajo opina de "Vuelo" que es una mala revista "aunque" publique buenas colaboraciones. Lo que sí dijimos es que ahí había un cuento pésimo. Y lo había. A ello se nos respondió: ...un cuento; lo único que el comentarista, en el solo momento que ocupa su posición específica, se atreve a calificar negativamente. A cualquier ser humano normal, habite o no en Avellaneda, se le hubiera ocurrido que, si fue lo único que se criticó, sería porque lo demás es bueno.

Y no, como él lo hace, andar diciendo no entiendo: no entendemos —o no queremos entender, por un civilizado prurito de buen gusto y de cordialidad— esa hostilidad, ese insistente afán agresivo (sic). El hecho de que su cerebro se esté hundiendo en las tinieblas, no afecta el nuestro: "Vuelo" (repetimos) es una revista poco frecuente entre las de su tipo; una muy buena revista, agregamos, bastante más personal y con más gusto que varias mejor conocidas. En cuanto a si en El Escarabajo se atreve uno a calificar negativamente lo que —equivocado o no— juzga insignificante, mediocre o estúpido, hace tres años resolvimos que sí. Por si acaso, autorizamos al escritor de "Vuelo" a entender que los tres adjetivos valen para su nota. Y por terminar con este deplorable conventillo, transcribimos para los filólogos del porvenir, como rareza, la siguiente nada: Cuidado, muchachos del Escarabajo; a cualquier persona con un poco de discernimiento (y nosotros creemos tenerlo, pese a la mediocridad que ustedes tan reiteradamente nos aducían) no deja de escapársele (1) que la iracundia practicada con tal empecinamiento —y más aún, como en este caso, contra quienes están en una línea independiente y progresista, empeñados con las armas a su alcance en una empresa semejante— constituye por lo general la máscara de un complejo o una debilidad. Además cuando esa agresividad es asumida apriorísticamente y adoptada como norma, pierde efecto. La máscara se transforma en careta. Entonces ya no sirve para asustar, sino para hacer reír.

A lo que respondemos:

—Perdón, papá. No lo haremos más.

Los muchachos de El Escarabajo

(1) O sea que se le escapa.

POLEMICA

(de pág. 15)

pasa, generalmente, "otra" cosa, arribamos a la conclusión de que, para el caso, asunto y procedimiento son lo mismo. Estoy de acuerdo con que el señor Morales quiera enriquecer sus imputaciones, pero, llamar a una nimiedad de dos maneras distintas, no la transforma en un hecho importante.

Hay otro elemento que si bien el redactor consideró superfluo para su dictamen, no dejó de mencionarlo: la calidad literaria. Violentándonos, lo transcribo: "...junto con el símbolo, el sentido y la esencia el relato de Cabral es de una trascendencia y jerarquía superiores al diálogo superficial, juguetón y satírico del poema escénico del poeta español. Pero lo que está en juego ahora no es la calidad literaria de ambos trabajos ni las cualidades líricas...". Un gran poeta como Manuel del Cabral no necesita de esta clase de comparaciones para ser valorado. Dago, seguramente, tampoco ha de necesitar que el señor Morales reivindique su símbolo, su sentido, su esencia, su trascendencia, y su jerarquía. Cualquier lector puede entender, con menos palabras, lo que es un hermoso relato; basta decir, por ejemplo: es un hermoso relato.

A Rafael Alberti, el más grande de los españoles que hoy hablan en verso, defendiéndolo, se lo injuria. Tanto, quizá, como ha ofendido al mayor de los dominicanos la vindicación de que fue objeto. El espejo y el Monstruo está en la página dos del Escarabajo número 13. La voz de Alberti basta para desaguar.

AGUSTINA...

(de pág. 31)

A veces se sentaba en el suelo entre Agustina y yo.

Fue él quien señaló:

—Qué hermosos gemelos llevas, Agustina.

Y se arrepintió de inmediato.

Ella no pareció alterarse; por el contrario, me los señaló con su mirada vacía y sus ojos apenas abiertos.

Después de un silencio pregunté:

—¿Adónde los encontraste? Hacía mucho tiempo que no se los veía... Se los regalaste vos, Alberto... la Navidad...

Y me interrumpí. Agustina se acercó a mi lado y para consolarme, como un animal herido, apoyó su cabeza en mi mano. No me atreví a acariciarle los cabellos. Su docilidad y servidumbre, lograban desarmarme hasta la ternura.

—No me gusta lo que has hecho.

Y temiendo que fuera a quitárselos, se arrinconó detrás del sofá.

Al día siguiente me despertó con un ramo de madreselvas. Las mandaba su madre. Tampoco me gusta el perfume de las madreselvas en los departamentos. Me recuerdan los patios y las galerías de mi infancia.

Se sentó al borde de la cama y, como un mazo de cartas, abrió un portarretratos de cuero con cinco fotografías de él.

Estaban escalonadas según su edad. Con su padre, a los cinco años, primera comunión, jugando al polo, brindando sin mí en nuestro día de bodas y en la escalinata del avión, antes de partir hacia Europa el año pasado.

Me tembló la voz.

—Gracias, Agustina... por ordenarlas.

Me sentí avasallada, pero no pude defenderme.

Tuve, por primera vez, deseos de salir a la calle. Recorrí la Galería Alvear y después me detuve ante una vidriera. Recorrí los objetos con la misma avidez con que buscaba en sus cosas mi respuesta. Y necesité volver a la alfombra de mi cuarto, donde desparramé sus objetos.

En la puerta me esperaba Agustina con su madre. Acepté sin embargo la invitación. Creo que nunca había entrado a la portería. Inspirar piedad es un sentimiento agradable; el anís me reconfortó hasta el extremo de olvidarme del olor a "finucho" en la sopa; seguramente hervía desde muy temprano. En un rincón de ese único cuarto había una cama turca, cubierta por una colcha perfectamente estirada. Se diferenciaba ese ángulo del resto del cuarto: colgaban de las paredes cuadros viejos y antiguos de mi buhardilla: un jarrón con calas, una naturaleza muerta, alguna porcelana rota e irreparable y una reproducción de Duffy.

—Allí dormís vos, Agustina —afirmé sin titubear.

Asintió con un gesto y una sonrisa.

De pronto saltó sobre la cama, y ayudada por una silla se encaramó hasta abrir la pequeña puerta de una caja empotrada en la pared. La abrió sin esfuerzo; retiró un paquete y volvió a cerrarla. Era un paquete apenas abierto de Blakstone, sus caramelos ingleses favoritos.

No puede preguntarle si me los había robado. Estaba segura de su posesión absoluta.

Volvió a guardarlos. Me había vendido otra vez.

Tampoco me atreví a preguntarle: ¿Qué más, qué más tenés allí dentro, en esa caja de la pared?

Volví a salir a la calle. Me dirigí al garage; me descubrieron como a un fantasma. Telefoneé a Alberto Laplace y pasé a buscarlo.

Subió al coche, encendió dos cigarrillos y acercó uno a mi boca. Lo arrojé por la ventanilla. Era la primera vez que se permitía una intimidad en todos esos años.

—Me alegra verte —respondió herido. —¿Qué pasa ahora?

—Agustina sabe más de él que nosotros. Nos esconde algo —pluralicé.

—Estás loca... Qué puede saber ese medio...

—Agustina lo sabe... Estoy segura.

Y pronunció las palabras que me devolvían a la soledad más absoluta:

—Dejá las cosas como están. Mejor no escarbar en un agujero, y mucho menos si ese agujero está en el cuarto de Agustina. Ahora tenés que pensar en tus días futuros...

Lo invité a almorzar con la esperanza de que Agustina volviera a delatarse.

KAFKA o...

(de pág. 36)

sólo existen, sino que tienden a afirmarse cada día. Por consiguiente, el escritor que tenga en cuenta en esa materia sus verdaderos intereses —los que coinciden con los de su pueblo y con los de la humanidad—, el escritor que va contra la corriente dentro del capitalismo reinante, ya no está aislado, o por lo menos es necesario que no lo esté. A medida que su conversión se afirma, se sentirá menos solo, porque le será más fácil establecer un contacto con las tendencias de su época, adherirse a las tendencias que, tarde o temprano predominarán.

El período de preparación del fascismo, el período en que dominó el fascismo, así como el período de la "guerra fría", fueron desfavorables para el desarrollo del realismo crítico. Sin embargo, no desapareció del todo; ni el terror físico, ni la opresión intelectual acaba-

ron con él. El realismo crítico no dejó nunca de luchar contra la guerra, contra la "guerra fría" y contra el aniquilamiento de la cultura. En esa lucha tuvimos éxitos brillantes, literariamente hablando. Ahora que la "guerra fría" toca a su fin, la perspectiva de una coexistencia pacífica entre los hombres amplia, substancialmente, el campo ofrecido a una literatura de gran valor en el seno del mundo burgués. Justo, porque se trataba de escoger, no entre socialismo y capitalismo, sino entre la guerra y la paz; porque la tarea ideológica que se impone de inmediato a los intelectuales burgueses es superar la angustia permanente que se ha vuelto universal, el pánico fatal al cual no se opone la actual realización del socialismo, sino el esfuerzo de la humanidad por salvarse a sí misma. Por todo esto, hoy resulta más fácil que el escritor burgués responda positivamente a su propia alternativa: ¿Franz Kafka o Thomas Mann? ¿Una decadencia artísticamente interesante o un realismo crítico verdadero como la vida?

Cuando abrí la puerta, me esperaba junto a mi madre.

Comimos en silencio. Agustina, sin dejar de mirarme, se sentó detrás de mi madre. Pero como si deseara precipitar los acontecimientos me mostró, desde su asiento, un pequeño Teddy Bear que él me había regalado en el primer aniversario. Entonces me desmayé.

Sólo escuchaba en mi inconciencia la voz de Alberto repetir:

—"Hay que sacarla de aquí. Se volverá loca. Loca. Yo me ocuparé de ella".

Cuando abrí los ojos no estaba Agustina.

Simulé dormir. Después, cuando me dejaron sola en mi cuarto, entró ella. Traía un pequeño atado de cosas que desparramó sobre mi cama: su primer carnet de conductor universal, unos alicates, un viejo pasaporte, una traba para corbata, un frasco vacío de Golden Medal, una cigarrera rota. Las recogió nuevamente en el pañuelo, volvió a anudarlo lentamente. Después tomó mi mano y la pasó por su vientre ya redondo, pequeño como la esfera de un mapamundi.

Me tapé los oídos para no escuchar mi aullido.

Alberto, mi madre y la suya, me han puesto en este avión. Dicen que el viajar todo lo cura. También me mudaron de casa, a un departamento que da sobre la Plaza San Martín, creo. Dicen que desde sus ventanas se puede ver el río. Pero yo busco los lugares más apartados para taparme los oídos y gritar, gritar.

el ojo de la calavera



LOS PREMIOS LOSADA

I. — "DETRAS DEL GRITO"

de IVERNA CODINA

América, ese nombre grande y caliente que aprendemos a querer a fuerza de dolernos y avergonzarnos, esa América demasiado extensa para que podamos vivirla por nuestra cuenta, se nos mete en la sangre a través de la literatura, revolviendo cada uno de sus terribles escondrijos, y se torna al fin realidad nuestra, una sola e inagotable.

Estoy hablando de la gran novela americana, única capaz de hacernos sentir hasta la raíz esta injusticia lejana y nuestra. Ya no se concibe un mundo en que se hable de coloniaje, de reivindicaciones, de revolución, sin el imperativo urgente que la literatura americanista clavó en las conciencias. Es necesario que existan "El Río Oscuro e Hijo de Hombre, que Huasipungo haya sido escrito, que Miguel Angel Asturias, Juan Rulfo, Jorge Amado, Ciro Alegría, recorrieran una y otra vez esta parte oculta del continente, para que ya no pudiéramos desligarnos de su ancho sufrimiento de siglos.

Otro aporte, por lo tanto, cuando nace del conocimiento profundo, de la vivencia, de la necesidad de hacer entender un pedazo de tierra que asombra por su desequilibrio, es siempre fundamental. Tal el caso de la novela de Iverna Codina. Su escenario, la región cuyana, es escrutado y desenmascarado sin concesiones. Se prescinde de una trabazón de hechos que se condicionen unos a otros, que se hagan, unos a otros, imprescindibles. Los acontecimientos se rozan apenas o suceden paralelos y se desconocen mutuamente. La unidad existe, sin embargo; la trama se completa en un mundo mucho más complejo, terrible, que ya no necesita ser minuciosamente descripto. Está.

Hay un solo personaje cuyo destino se sigue completo, se cierra en la novela: Luis Quintana. Es necesario como pretexto pero no convence como hombre. Esto no quiere decir que se enjuicie su actitud Iverna Codina ya lo define: "Llevaba la revolución en la cabeza, no en la sangre". No se le exige pues ni "color local" ni violencia, sino desesperación; se cuenta su drama, pero uno no consigue encontrar al individuo, identificarse con él. Y en una novela en que todo es vital, c...a aceptar que uno de los personajes sea sólo un artificio para decir lo que es necesario que se diga.

Por eso, la primera parte de la novela, cuando todavía no se está familiarizado con el ambiente y es L. Q. quien nos conecta con él, resulta por momentos un poco fría. Luego, a partir de la aparición de Barbarita, un hermoso personaje, y de su trágico fin, el drama trasciende a L. Q. La responsabilidad, la angustia, es más nuestra que suya, nos la apropiamos. L. Q. deja de pesar como un elemento determinante: vivimos por nuestra cuenta la interminable aventura cuyana.

Hay escenas desgarradoras, perfectas; el relato de la quemazón de los ranchos y del diálogo con el cura, puede, sólo, pertenecer a cualquier antología. La mejor parte de la novela es la que se refiere

al conventillo; la dinámica de los habitantes, su miseria, hacen renacer, a su modo, americanizándola, una "Cortada dii Corno", de Pratolini.

Es Andrés Llanquillao, que tiene una actuación breve, el verdadero personaje de la novela. Su enfrentamiento con L. Q., y luego su opción, su esperanza y su muerte, tienen la fuerza y la grandeza que hacen falta para que esta vez el testimonio salga de adentro, para conseguir que el sufrimiento, la miseria, hablen con su propio grito: —"Así nacimos todos, de la mano de la desgracia, guachos y botaos. ¡Ah, pero un hijo mío, por esta cruz, no va a ser ningún guacho, qué carajo!"

Y uno siente que el reclamo viene de antes, se está gastando desde cada ademán esbozado, desde cada palabra, desde cada escena de la novela. Y antes.

II. — "UNOS CUANTOS DIAS"

de LUIS PICO ESTRADA

En el editorial de este número hablamos de la literatura como testimonio. El escritor no es, sin embargo —y esto es fundamental— un testigo común: él puede elegir lo que declarará; además, por cuestiones de vastedad y buen gusto, tiene, necesariamente, que hacerlo. Esto, claro, nunca fue una limitación: permite al creador preferir y recombinar elementos para obtener un máximo de compulsión y belleza en lo que alcanza a realizar (síntesis, que le dicen). Luis Pico Estrada trata de disimular este antiguo método; quiere crear la ilusión de que está transcribiendo un fragmento de vida, sin cortes, para que se condene por sí sola. Este procedimiento, que ahora se llama objetivismo, es —como cualquier otro— inobjetable, toda vez que coincide con la forma de expresarse de un escritor. Puede, por ejemplo, acomodarle una designación a la obra de Goytiso. Pero no cambia los valores en literatura.

Al proponerse "transcribir un fragmento de vida, sin cortes", L. P. E. no se preocupa mucho por la cláusula esencial; transcribir la vida, es decir expresarla, resultado que, desde siempre, viene relacionándose con el Arte; en cambio se empeña en ocultar el "artificio" de la selección; para eso inventa una lógica bastante inútil. Si el elegir ha ocasionado que en literatura todo lo que se dice sea importante, una obra parecerá objetiva cuando no se digan nunca cosas importantes. Por supuesto que con esta fórmula la novela no resultó el espejo de la vida. Aunque parezca mentira, el mundo sigue estando lleno de casualidades, de misterio, de indignación, de inverosimilitudes. La gente, a veces, es inteligente; o estúpida; o cruel; o divertida. Además, casi siempre es todo eso junto. Si llegara a existir un escritor realmente objetivo

ya estaría completamente loco; o, a lo mejor, se llamaría Dios. Pero eso no importa. Hubiera bastado al menos con entender que la gente, cuando se aburre, no tiene imprescindiblemente que resultar aburrida.

Joaquín, el personaje central de la novela, está harto de la vida; lo sabemos: lo dice cuatro veces. Pero, ¿hasta qué punto tiene, su problema, significado para nosotros? Es cierto que en nuestro tiempo existen hombres hartos, desorientados. Mostrarlos hasta lo fondo de su desesperación sería, también, denunciar el sistema que, en parte, los determina. En "Unos cuantos días" no pasa nada parecido: más que una denuncia es una especie de chisme. El mismo ocurre con el resto de los personajes. Se quedan en la superficie. Resulta, pues, que sus gestos, sus actitudes, pasan desapercibidos. No lee que Joaquín azuzaban a sus adversarios proclamando haber pertenecido a un grupo de nacionalistas: "...animado por la simpatía de su padres y su propia soledad (...) rompían las vidrieras de tiendas judías y azuzaban a sus adversarios proclamando a gritos los valores de la tradición y la fe", y ni siquiera se indigna; las situaciones de la novela aparecen tan ajenas a la realidad, que resulta imposible preocuparse por ellas. Entonces, lo realmente indignante es el autor. Consigue, sí, diluir problemas fundamentales, dejar todo en un neblinoso tomo conciliatorio. El aburrimiento, panacea de nuestro tiempo, todo lo borra, todo lo perdona. No es improbable que hasta un joven Tacuara pueda, al leer el libro, sentirse bastante justificado. Y es éste el gran peligro que tiene esta novela: no inquieta las conciencias; más bien tranquiliza. El abúlico también tiene su lugar en el mundo. Cualquier abúlico. Otra cosa no hay. No hay personajes para recordar; todos, sin omisión, son perfectamente olvidables. No hay grandeza por ningún lado. No hay, siquiera, cuestiones que discutirle.

LILIANA HEKER

III. — "GENTE CONMIGO"

de SYRIA POLETTI

Syria Poletti me entregó una copia de la novela que ganó el tercer premio en el último Concurso de Losada hace ya un año. Entonces la leí sin compartir un estilo demasiado blando, cambiante, azaroso. A la leí sin comprender que esa llaneza, esa simplicidad narrativa, pese a tropiezos y distensiones, eran la mejor defensa de un mundo intensamente vivo, lleno de variantes emocionales y humanas, aunque monótono. En otras palabras, la leí mal. No es solamente en homenaje a la autora sino en homenaje a la honestidad literaria que me siento obligado a esta confesión. Porque si bien Gente Conmigo mostraba en aquella versión flaquezas o desmayos que ahora aparecen superados, si bien podían no satisfacer ciertos añadidos superfluos, ciertas distensiones, es evidente en una segunda lectura —y cuando la autora ha buscado organizar con mayor rigor tema y personajes— que la novela merecía ser juzgada desde otra perspectiva. Sin artificios, sin vericuetos intrincados, sin torcer indebidamente los hilos de una historia, Syria Poletti consigue dibujar un mundo doloroso, un mundo que no es solamente el de la cárcel donde se encuentra la protagonista sino también el de su pasado, del pasado de otros personajes, que se entrecruzan y se confunden a partir de la única prisión real en que se debaten estos seres de papel y que es la vida misma. Esos personajes, sus frustraciones o sus sueños, sus penurias o sus desdichas, aparecen en la obra a través del relato de la protagonista, son otros tantos protagonistas de una misma aventura humana donde la soledad y el fracaso pesan como una maldición.

(Continúa en pág. 42)

LOS PREMIOS . . . (de pág. 41)

La autora sabe rescatarlos con una sencillez y una inmediatez que conmueve al lector, que conserva intacta a través del papel la ternura y los sentimientos y las pasiones de cada uno de ellos. Justamente este es el verdadero mérito de Syria Poletti. Porque si el libro impresiona por su humanidad, esta humanidad nace al fin y al cabo de las palabras, de la habilidad con que la novelista ha tratado su asunto, ha sabido graduarlo y ofrecerlo a la mirada ajena. Nada sería más engañoso que creer que no hay arte en este arte narrativo sin artificio, en estas páginas despojadas aparentemente de toda pretensión literaria y que, sin embargo, evidencian la cuidada felicidad de su autora para pintar un personaje o comunicar una anécdota o crear un clima. La sencillez es aparente entonces, engañosa. Donde quizás Syria Poletti no consigue un acierto total es en la estructura interna de la novela: hay descuidos en la progresión dramática, en el entrecruzamiento de ciertas líneas narrativas, pero esas debilidades no afectan el total de la obra evidentemente, no afectan su condición de intenso testimonio humano, la prolijidad y lucidez con que el libro ahonda en las experiencias de sus criaturas y los rescata en su contorno humano y social con brío, con difícil vitalidad.

TABARE DI PAULA

NUEVO TEATRO . . . (de pág. 29)

los actores le salen iguales? Supongo que él, hombre con sentido del humor, me haría un "pito catalán".

Pagani: Hola.

Alterio: Que es un representante digno de un país "Standardizado".

Correa: Seguramente lo dejaría pasar porque no lo conozco. Si me lo presentaran le preguntaría lo mismo que Ramonet.

3) ¿En qué época le gustaría vivir; y que haría?

Ramonet: En ésta. No creo que sirvamos para otra. Haría teatro: ¡pero bien!

Pagani: En la época en que pudiera tratar a usted de "tú" (1).

Alterio: En la época de la inquisición y tener poderes suficientes para haberla evitado.

Correa: En una época en que hubiera que luchar por la Libertad, Igualdad y Fraternidad, la abolición de la esclavitud, la quema de los instrumentos de tortura, la libertad de vientres y la asamblea del año XIII. En fin: en ésta.

4) ¿Qué opina del "Escarabajo de Oro"?

Ramonet: Que tendría que salir más seguido. . . ; ¡de nada!

Pagani: Que es uno de los puntales del movimiento literario independiente y que al igual que nosotros tiene un futuro promisorio, pues está elaborado con sangre joven, y como dijo Arlt: con la "prepotencia del trabajo".

Correa: Me parece una revista "Sospechosa". ¡Dígame!, ¿no le recuerda el Gri . . . ?

(*) La inquietud nos entenebrece la mirada: en otro reportaje, con respuesta harto más obligatoria, Pagani deberá explicar si lo que postula es el bello tuteo universal, o la confraternización con la señorita responsable de la Sección Teatro. (El director).

POEMA

enrique

sverdlik

(del libro inédito "los dioses de abajo")

En mi infancia caben todos los tiempos
(Ei tiempo del poeta
se mide con el viento)

En mi tiempo caben todos los vientos
(El viento del poeta
se mide con el vuelo)

En mi viento caben todos los vuelos
(El vuelo del poeta
se mide con la sangre)

En mi sangre caben todas las sangres
(La sangre del poeta
se mide con la sangre)

GRAN CONCURSO

DE CUENTOS

"EL ESCARABAJO DE ORO"

350 cuentos recibidos

(de pág. 43)

El Noctámbulo: R. Brummer - La Pregunta y la Respuesta: Batra Boll - Requiem para un Muchacho de Veinte Años: Batra Boll - El Asaltante: Batra Boll - Economía de Tiempo: Graciela Espinoza - La Transformación: Diana - Este Cuarta: Diana - La Mirada de un Pájaro: Diana - La Pared: Diana - Evasión a la Niebla: Saturno - Bar Americano: Omar Gibay - Drama de dos por dos: (?) - Qué te lo Ibas a Imaginar: Cualquiera - Alta Jerarquía: Evelino Sietecabezas - Junto una Lagrima: Diseñado por Querejeta - Culpable: Aníbal Swan - Qué: Cachuzo - Carnaval Turbulento: Cachuzo - De las Mil Aventuras que le Ocurrieron en su única Salida al Ingeniero Burócrata Don Manchote de la Quixa?: Cachuzo - Había una vez, y muchas Otras: Cachuzo - Desde el Pozo: Cachuzo - El Suero y el Perro: Cachuzo - El Niño Desnudo: Calchaquí - El Mono: Santafecino - Los Inundados: Santafecino - El Encuentro: Pablo Valle - Veintidós y Cuarento y cinco: Aproximadamente - Parecido: Alias Gardelito, junior - La mendiga: Pablo Valle - Los Borrachos o los Tres Ojos: Arnal Saguel - De Ambos lados: Men - La Piba: Celeste - La Baraja: Anahí - El Hombre y Dios: Alejandro Torre - El Examen: Esfera - El Barquito: Charlie - La Piel: Mixto - La Marea: Charlie - Evidencia: Martín Pecador - La Cama Colonial: Juca - El Mundo al Revés: Martín Pescador - Amor Filial: Martín Pescador - El Tranvía: Lidia Fidas - El Viejo: Camila Bole - La Muñeca: Aquí, el Sud - Papá Botas Altas: Aquí, el Sud - El Barco: Aquí, el Sud - Alicia Botta: Leo I - El Instante: Opus I - La Vizcachera: Un Arachán - Carlitos: Reikuc - Sin Título (2): Chacho - Solo: Rossi - La Sirena: Rossi - Tristeza Vespertina: Eugenio Karl - Semillas de Paraiso, milagro: Mijanjou - La Esquina: Aguilulfo - La Ventana: Aguilulfo.

CONSEJO DE PRESELECCION

librería

SANTA FE

- arte
- psicología
- filosofía
- política
- novela
- historia
- poesía
- niños

Santa Fe 2427

82 - 9442

II CONCURSO DE CUENTOS

III FESTIVAL ANIVERSARIO

La repercusión, sin precedentes entre las revistas literarias argentinas, que tuvo nuestro **II CONCURSO DE CUENTOS**, está señalada por el número de escritores (treientos cincuenta), que, al cierre de esta edición, habían presentado sus originales. Los trabajos, en su totalidad, fueron leídos por un consejo de preselección formado por 4 integrantes de El Escarabajo de Oro, quienes, calificándolos individualmente, seleccionaron —por puntaje— los cuentos que leyó el Jurado. La huelga de Correos obligó a concursantes de la provincia, y aún del Uruguay, a acercarnos personalmente sus trabajos, hecho, queremos señalarlo, que justifica por sí solo el esfuerzo de sacar una revista literaria y organizar certámenes de este tipo, y nos obliga a considerar que, en la fecha del cierre del concurso, el Correo aún seguía en huelga. Por lo tanto, al entrar en prensa este Número Aniversario, resolvimos:

1) Que pudieran participar todos los relatos detenidos en el Correo, cuyos matasellos correspondan a fecha anterior: al 30 de agosto.

2) Que no se abrirán los sobres de pseudónimos, aunque pertenezcan a cuentos ya elegidos por el Jurado, hasta tanto éste se expida sobre todos los trabajos que reúnan las condiciones arriba mencionadas. El Jurado se compromete a darnos su fallo definitivo en la primera quincena de octubre.

3) Que, no pudiendo postergar más la salida de la revista y aburridos de leerla en plomos, invitamos a todos los participantes y "Amigos del Escarabajo de Oro" a nuestro III Festival Aniversario, donde se darán a conocer los nombres de los ganadores, Graciela Luciani presentará su nuevo espectáculo de Danza Moderna, estará Lautaro Murúa, llegará tardísimo Dalmiro Sáenz quien, junto con Roa Bastos. Beatriz Guido y Humberto Costantini, defenderá, con virilidad, su veredicto. Se hablará de las historias premiadas, de las seleccionadas, y de todas aquellas que tengan rasgos interesantes. Ojos negros, por ejemplo.

4) De resultar premiado un concursante del interior se le hará saber con una anticipación que le permita reponerse y viajar a esta capital.

La entrega de premios, se llevará a cabo en "Nuevo Teatro", Suipacha 927, el martes 6 de noviembre, a las 20. La entrada se cobra, sí señor. Es decir, cobrar, lo que se llama cobrar, no. Usted colabora o no entra. Pero, supóngase que no entra y salió pre-

miado, ¿eh?, por treinta miserables pesos, dígame, se va arriesgar a recibir un diploma en la calle, donde nadie lo aplaude y, por ahí, lo pisa un auto. Por cuarenta infames pesos, caramba, va a interrumpir el tráfico, dejar que los niños le hagan muecas: qué clase de persona es usted, por favor.

Entrada 50 pesos.

CUENTOS PRESENTADOS

La Píldora: Athos - Divorcio por culpabilidad de la esposa: Granadero - Terradas: Jaguar - Trilogía Moderna: J. A. Lamadrid - La Rosa de los Vientos: Shunko - Regreso del Quijote: S. M. Uzari - El Pan: Uri - La Ronda del Sexo: Olimar el moro - La Sociedad de los Cuatro: Emedé - Ubaldo Simposio, saluda atentamente: El Grillo de Aceite - Un tal Mariano Ledesma: M. Ledesma - La Espera: San Lomiento - ¿Recuerdas, Comisario?: Fray Robos - El Brillante Orador: Virginia de Rodas - El río: Bichito de Luz - A la sombra del Héroe: Bichito de Luz - Olaf y las Explosiones: Babilonius - Nauj de Patmos o el Pensamiento Rebelde: Kanki - Kincón: Medel - Le decían "Cuarentinicón": Vicente Taboada - Los Pájaros Salvajes: Changó - El Secreto: Bar Atid - Suicidios: Llanta - Recordando a Alon: Neneo - El Cuarto Cuento: Neneo - Insomnio: Edipito - La Búsqueda (?): Edmundo Irón - La Maestra: Tutankamón IV - Sed: Rosendo Almada - En una noche de Junio: Marcelo - La Búsqueda (?): Carlos Chacryf - Otra vez, hubo una Mujer: Cuasi Reflejo - El Estudiante, la Niña y el Amor: Mario Marrón - Trayecto de un Rebelde: El Morocho - El Ceramista: Luis - El Coheche: Agosy for September - Monstruos: Toscarly - Los Pibes: Rop - Introspección: Aliba Va - Acteón: Fiacchini - Divino Tesoro: Apú - El Camino: Alfíl - Piel de Todos: Prometeo - La Vuelta de Eva: Dos - Jopo y Remolino: Basilio - Accidente: Raúl Catrani - Pero aquellas que conocieron: Jonalson - ¿Por qué?: Andrea Alonso - Pas de deux: Luigi - Corazo: Lucio Bazán - Barrio: Eduardo Burke - Sensaciones: Francis Love - Historia de Luna con Agua: Phaeton - El sol muere en el Mar: Mara - Retrato para la Ciudad: Juan Carlos López - Rosas de Arena: Federico Sánchez - Lluvia para Grandes: Luis León - Historia que tal vez sirva para algo: Carlos Chiappe - Primera Vez: Píscis - El desterrado: Daniel Avarellós - Cocaína: Villa Devoto - El Vómito: La Fábula - Hogar: Polibio - Escalés: Polibio - Dios viene a las 12: Polibio - La muralla: AJB - Relación del Amor: Hugo Andrés - El Balancín: RC - Algún Día: Guaria - Crisis: Ba Qu - La Lagartija: Reza - El Espejo: El Triste - Del Yo: Swarson - La Casaca: Fontana - Mañana Juego: Guaymallén - La Ciudad: Mendocino - Raúl: Lites - Ergo Sunt: Lites - Espectativa: Trobador - Algo: Alejandro - El Paraguas: Alejandro - Aborto: Alejandro - Mauricio: Luján - Las Aristas del Tiempo: Axelio - Cactus: Adalberto Rosales - La Cetra: Lucio Henric - Alta Calidad: Carlos Tordo - La Farra: El Juez de mi Causa - El almanaque: Mike - Lola Cardozo: Carlos Pi - Por el viejo, sabes: Stephen Dédalus - El Pozo: Ariel Alfieri - Gatos: Niké - Cosecha Manchada: Niké - Con Hastío: Niké - Una aparente falta de cosas concretas: Niké - Mañana: Cain - La Huelga: Segismundo Roragipe - Sin Título (?): F. Sigui - Esperanza: Dion - Y lo Dejé Llorando: El marido de la planchadora - La Lucha: Alba Azul - La Araña: Babsyn - Yo, uno de tantos: Joaquín Welt - El sueño y el Rosario: J. Calvin - Escuchen, soy Josefa: Glys - Matricidio: Ana Bourg - Sagacidad: Rogelio Bonetti - Buenos Aires mágico: Edgar Abelardo Passepartout - Una Historia vulgar sobre una cadena de oro: O. Alonso - El caramelo: Pedro Acosta - El Loco: Maximiliano - La Familia: Alejandra Gaut - El Asalto: Luis Felipe - La Condena: Benyi - Luisito: Polifemo - Viaje sin destino: Lian - Las Gordas: Gerchesidades - Sombras de Carnaval: Puma - Los Silleros: Sísifo - Los Justos: Nel Tav - El 5º Mandamiento: Lelanf - Un

peón: Yurki - De cabeza: Jaco - Diana: El Mariolo - Entonces: Jorge A. Salas - Giorgia: Ariel - La reacción: (?) - El señor capitán: Marucho - La muerte del Escarabajo de Oro: Joaquín - No molesten a su Excelencia: Droad 3º - Requiem de un sábado lluvioso: Lutra - El Héroe: Vizcacha - El Niño Perdido: Alfredo N. Quiroga - Deschave: N. K. - Diecisiete años color perejil: Jan Pol Franzuá - Tal vez: Pani Nellen - La pobre Rebeca: María Teresa Comtin - Motivos: Bogador - Historia Natural: Hacgaman - Pequeña Historia de Juan Altezar: Alfa - Las Rejas Derribadas: (?) - Miedo: Agamenón - Las Tres Muertes: Virazón - Alegre Mascara: Daniel - Silvana en el Sillón: Luis Delmar - Del Salón en el Angulo Oscuro: Becqueriano - Ofelia, un Espíritu y el Gato: Pertinace - Hacha Nueva: Itapé - El Puñadito: Cronista - La Rueda: Palas Atenea - El Cuarto: Rintrah - En el Surco (?) - Los Viejos: Apú - Elías Lin, el Pastor: Yo - La Silla, mi Hermana y Yo: Roberto Antonio - Sobre la Arena de la Orilla: Colombia - El Hindú de la Unesco: Malvin - Pendejito - Latinoamericano - El Eslabón Perdido: Henofonte - En el Cine: Edipito - El que se volvió Loco por Culpa de la Madre: Canal - Una Salsa, Cinco Lucas: Portefío - El Diario: Simple - Bienaventurados los Pobres de Espíritu: Caxtor Polus - El hombre que se cayó al Puente: Hermelindo - Narrador Perfecto: Marginal - El Campeón: Mariano Labrador - Primero Yo: Abcd Dfghi - Momento (1): Garvyroche - Bohemia: Facundo Lita - El Amigo: Miguel - Un Tipo de Fierro: Simung Bonaparte - La Branofia está Soromada: Bajomo - Indemnizados: Negra - Gemido de Cuero: Quirón - Cansancio: Búfalo Bill - Los Muertos: Teniente Kije - El Cuento: Avant Hier - Los Zapatos: Demain - Una Honorable Familia: Busador - Lunes: Hier - Momento (2): Ego - El Rosdro: Ego - Patricidio (?) - El Armario: Construcción Castracani - La Farra: Tatum - El Pase: Maragata - Turno: Ave - Huida y Retorno: Figaro - Buen Día: Horizonte - Pasaje de Término: Figaro - Uno, Tú, Alguien y Yo: Bempi - Precio: Vam - El Pesebrero: Traci - Era una vez un Hombre que Buscaba: FC - Hacia una Búsqueda: Luis Ampère - El día que maté: Tediioso - Vertical sobre la Tierra: Norte - El Cuadro: Jan Lucas - Oseas: Humberto II - La Muerte del Prócer: Humberto II - Complicidad: Humberto II - El Cementerio Nuevo: Humberto II - Entierro del Angelito: Incaico - Redimido: Plumin - Rompecabezas: Primitivo Peña - Misa de Nueve: Juan Gris Nemo - Pequeña Enciclopedia de Bolsillo: Angel Mughano - El Auto: Alence - El Préstamo: Battlevy - Abra del Gualfin: Futa - Una Hipótesis: El Manco - El último día de Sol: El Manco - Miedo: Alvaro - ¿Por qué no?, después de todo: Aníbal - El Hijo: Rodolfo - Soledad: Rodolfo - La Mosca: Julieta - Escucha, Diego: Justine - La Gatera: Andrócles - Las Cacaúas: Mancuspías - Gente Decente: Philax - Inercia: Bachor - El Llamado: Surco - Reflexión: Déborah Lew - La Loca: Lázaro - Eramos Tres: (?) - La Libélula: H - Niebla: MT - El Paquete: Flavio Lorda - Cercenando un Soledad: Aníbal Strobach - Poeta: (?) - Deriva: Arienne - Palabras Perdidas: Manchego - El Liniero: Surely - La Manchada: Cuchillo Co - Su Noche: Guasuncho - Tirabuzones: Unam-uno - Una Acción del Coronel: PG Rey - La Cita: Batra Boll - El Anillo: Infanticus - El Consuelo: Lal - La Cuchara del Vecino: El Ferroviario - No sé por qué: Primo - El Paquete (2): Primo - Con la Noche en la Espalda: "Los extraños seres que dicen amarnos" - La Marcha del Cuadro: "Siempre es hora de Morir" - El Aplauso: Arlequín - La Partida de Poker: Johnny - Una aventura de Amor: Vincent - Eramos cinco: Josefa Manón - Pretérito Indefinido: NN - Fue en un Omnibus: Horacio Yesca - El Método Pedagógico del Vómito: Emilio E. Acre - Un Ambiente: Libérat L. Paz - Viudez Nupcial: Leandro Crapis - No Vengas: Batra Boll - En la Calle, al Alba: Batra Boll - La Cruz: Batra Boll - In-necesario: Batra Boll - Cecilia: Diana Mar - El Otro y yo: Alejandra - El Enano Venenoso: Pebete - El Hermoso Campo: Ariela - Treinta y Seis Días: Calibán - El Electricista: Ariela - Oficina Gallo y Gallo: (?) - Gauchos: Smith Marchand Corona - Gris: Strega - Paseo: MIA - Solicitud de Empleo: Pirorito - A un Paso: Leandra - Historia de 6,80: Grámpori - Copra: Grámpori - Ya Tengo Empleo: GMC -

(Continúa en pág. 42)

Ilya ehreburg

LA LOCURA DE MEYERHOLD

trad. Lelia Varsi



MEYERHOLD (der. con SHOSTAKOVICH y MAIAKOVSKY

La misma gente que venera las geniales ideas de Stanislavski, jamás oyó nombrar a Vsevolod Meyerhold: su único rival legítimo y uno de los más grandes creadores del teatro moderno. La hermosísima nota de Ilya Ehreburg, que a continuación reproducimos, no nos lo acerca como teórico, lo corporiza en cambio con una imagen que, de Stanislavski, todavía no nos ha llegado: la de su humanidad.

Del seno mismo del "Teatro de Arte" nació su principal adversario Meyerhold, separado de Stanislavski en 1902, volvió para fundar el llamado "Estudio", seminario de actores que dirigió hasta 1908. Sus diferencias con Stanislavski eran ya notorias. En 1913 publica "Sobre el teatro", en el que ven las bases de la que sería la gran renovación de la escena rusa. Nombrado Director de los Teatros Imperiales, desempeñó este cargo hasta la revolución de febrero de 1917. Crea entonces su propio teatro, y se dedica a montar obras de neto contenido revolucionario. La re-

volución comprendió lo que había pasado desapercibido hasta entonces: la importancia del teatro como medio de educación social y propagandístico. Surge, de allí, la "Teatralización de Rusia"; en su centro, como organizador: Meyerhold. En 1920 es nombrado Director de la sección teatral del Comisariato de Instrucción Pública. Resultó un dictador, pero genial; toda su labor se reduce a una sola palabra: "construir". Fundó el Teatro de la Revolución. Europa lo reconoció como el representante "eslavo" de Rusia. Inició la serie de dramas ideológico-sociales, luchó por devolver al teatro su carácter de arte autóctono; fue el director más preocupado por acercar la escena al espectador y hacer del arte una expresión del pueblo.

En el otoño de 1920, cuando conocí a Meyerhold, éste tenía 40 años. Era ya canoso, con la cara afilada y la nariz como el pico de un ruiseñor. Me dijo que le gustaban mucho mis poemas, y, de pronto, acercándose su cabeza, mitad de león, mitad de cóndor, dijo: "Su lugar está aquí, en el teatro. Dirigiré

todos los teatros de muchachos de la República". Estuve tentado de objetar que no era un pedagogo, que, en realidad, entendía poco de arte escénico. Vsevolod Emiljevic me interrumpió: "Al diablo con el arte escénico. Ud. es un poeta y los muchachos necesitan de la poesía. ¡Poesía es revolución! Ya hablaremos más tarde... pero ya he firmado la orden de su nombramiento. Venga mañana a hora." Por entonces Meyerhold estaba obsesionado por la idea de destruirlo todo. No tanto dirigía, como se dedicaba a combatir contra esa estética y aquella moral fácil de la que habla el protagonista de Gabibiano...

Su carácter era difícil, unía la bondad con la irascibilidad, la complejidad de un gran mundo espiritual al fanatismo. Como alguna otra personalidad que pude encontrar en mi vida, sufría de morbosas obsesiones, de celos sin motivo, veía extrañas maquinaciones donde jamás habían existido. Nuestro encuentro fue tempestuoso pero breve. Alguien, luego, me alcanzó una comedia para los muchachos; no me pareció gran cosa y la rechacé. Meyerhold me mandó llamar inmediatamente. Tenía el manuscrito sobre la mesa. Me preguntó porqué había rechazado la pieza, y sin dejarme hablar, comenzó a gritarme que yo estaba contra la propaganda revolucionaria, contra los hechos de octubre. Me enojé a mi vez, y le dije que eso era "demagogia". Vsevolod Emiljevic llamó un comandante: "Arreste a Ehreburg por sabotaje", dijo. El comandante no quiso, naturalmente, y aconsejó a Meyerhold se dirigiera al VCK. Me fui con la firme resolución de no volver a poner los pies en su despacho. Al día siguiente, sin embargo, me mandó llamar, y fue como si nada hubiera sucedido.

En cierta oportunidad cayó enfermo. Yo iba a verlo al hospital, donde yacía con la cabeza vendada. Hablaba de sus planes, preguntaba por el teatro, quería saber si estaban montando algo nuevo. Probablemente de mis palabras, del modo en que las decía, afloraba cierta ironía; porque Meyerhold me acusó de no tener fe, hasta de cinismo. Le dije que ciertos proyectos eran inconciliables con la realidad. Burlón, contestó: "¡Ud, director de todos los teatros de la República! No, Dickens no habría podido inventar algo mejor." También yo reí, y le dije que mi nombramiento no lo había firmado Dickens, sino Meyerhold.

He asistido varias veces a la representación de "Las Auroras de Verhaeren". El texto era más bien endeble y la puesta bastante aproximada. Meyerhold estaba contra las "tres paredes", de las que habla Trepljov, contra los escenarios muy diseñados, quería acercar la escena al público. El local donde trabajaba era de mal gusto. Se trataba del famoso "Omon", donde los moscovitas iban a ver a las "estrellitas" medio desnudas. El arrendamiento nos daba en un ojo. No había calefacción,

(Continúa en la pág. 22)